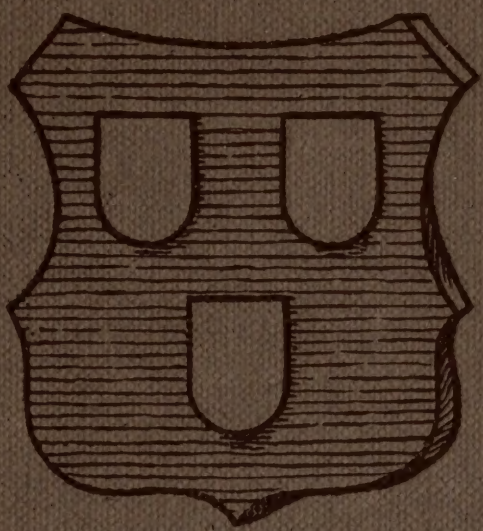
3 1761 06609974 8

BIBLIOTHEK
FÜR KUNST- UND
ANTIQUITÄTENSAMMLER
BAND 13



W. MARTIN
ALTHOLLÄNDISCHE BILDER

Alt-Holländische Bilder

von

Prof. Dr. W. Martin

BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTEN-SAMMLER

BAND XIII

Alt-Holländische Bilder

BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1921

Alt-Holländische Bilder

(Sammeln / Bestimmen / Konservieren)

von

PROF. DR. W. MARTIN
Direktor der Königl. Gemäldegalerie (Mauritshuis) im Haag
a. o. Professor der Kunstgeschichte
an der Universität Leiden

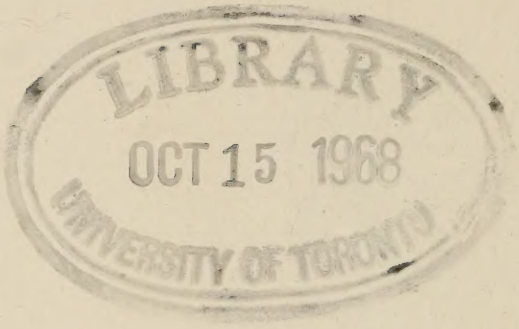
Zweite,
erweiterte und verbesserte Auflage
Mit 127 Abbildungen

BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1921

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten.

Published 1921

Copyright 1921 by Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62



ND
641
M3
1921

Roßberg'sche Buchdruckerei, Leipzig

Vorwort zur ersten Auflage.

Es war mein Bestreben, mit diesem Büchlein dem Sammler altholländischer Gemälde einen Leitfaden in die Hand zu geben, worin die hauptsächlichsten prinzipiellen Fragen erörtert sind, die für ihn in Betracht kommen werden. Ein erschöpfendes Handbuch, etwa zum Bestimmen oder Restaurieren alter Bilder, wird aber niemand von dieser Arbeit erwarten können. Sie soll vielmehr nur dem Sammler die so sehr nötige und manchem Schaden vorbeugende erste Orientierung bringen und ihm zeigen, in welcher Weise etwaige Schwierigkeiten der Sammlertätigkeit zu überwinden sind. Alles übrige aber läßt sich nur praktisch erlernen.

Man kann noch soviel Entzücken und Bewunderung für alte Bilder empfinden, soll aber daneben wenigstens einiges auch von dem wissen, was ihre Bestimmung, Erwerbung und Erhaltung angeht. Auf diese drei Punkte des „Sammelbetriebs" wurde hier das Hauptgewicht verlegt.

Ich habe mich nach Kräften bemüht, das Wesentliche meiner langjährigen praktischen Erfahrungen bei der Konservierung, Beschreibung und käuflichen Vermehrung der Kgl. Gemäldegalerie (Mauritshuis) im Haag, sowie die Resultate des Umgangs mit vielen der besten Spezialkenner und Restauratoren hier zusammenzufassen.

Meinem bewährten wissenschaftlichen Assistenten Dr. Hans Schneider, welcher die Fertigstellung dieses Büchleins wesentlich förderte, gebührt auch an dieser Stelle ein Wort herzlichsten Dankes, sowie auch den vielen Eigentümern von Bildern, welche durch liebenswürdigste Übermittlung von photographischen Aufnahmen das Abbildungsmaterial bereichert haben.

Haag, im Dezember 1917.

W. Martin.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Das überaus freundliche Entgegenkommen des Publikums wie der fachgenössischen Kritik veranlaßt schon jetzt eine Neuauflage. In dieser habe ich, mehrfach an mich gerichteten Wünschen entsprechend, etwas ausführlicher über das Entfernen alter Firnisschichten geschrieben, einiges hinzugefügt über Röntgen-Photographie als Untersuchungsmittel, und ferner mich bemüht, meine Auffassungen hinsichtlich der Stilkritik eingehender zu formulieren. Verschiedene Abbildungen wurden durch andere, welche deutlichere Beispiele geben, ersetzt. Fräulein Frieda Lübken in Oldenburg sei ein Wort verbindlichsten Dankes dargebracht für ihre freundliche Hilfe bei der Vorbereitung des Druckes und der Korrektur.

Haag, im Juli 1921.

W. Martin.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. **Was sammle ich?** 11
Nur Gutes und dem persönlichen Geschmacke Zusagendes. — Sammeln mit oder ohne vorher festgestellten Plan. — Qualität einer Sammlung. — Altholländische Gemälde und andere Sammelobjekte.

II. **Wie sammle ich?** 16

A. Die Selbstbetätigung des Sammlers beim Entstehen seiner Sammlung: 16
Verkehr mit Kollegen und Fachleuten. — Vorteil des Selbstunterrichtetseins. — Studium von Handzeichnungen, Stichen usw. — Der Fall Widener.

B. Das Bestimmen von Bildern und die Wissenschaft der Stilkritik. 19

a) Die Methoden der Stilkritik und ihre Hilfsmittel: 20
Historische Beweismomente und Tatsachen. — Signaturen. — Der „stilkritische Blick". — Stilkritische Indizien. — Das Kombinieren derselben und das Folgern daraus.

b) Schwierigkeiten und Hemmnisse bei der praktischen Ausübung der Stilkritik: 59
Äußerer Art: Unbestimmbare Bilder. — Werke von Schülern und Nachfolgern. — Kopien und Fälschungen. — Übermalungen und andere Eingriffe in alte Bilder. — Beweggründe dafür.
Innerer Art: Verhältnismäßige Jugend der Stilkritik 101
als Wissenschaft. — Ihre früher viel geringere Subtilität. — Das Kunstwerk als Ganzes und das Erfassen der individuellen künstlerischen Ausdrucksweise seines Urhebers darin.

c) Die Ergebnisse der Stilkritik: 108
Wertverminderung und Wertvermehrung. — Konflikt des wissenschaftlichen und finanziellen Interesses an Kunstwerken. — Allgemeines Nutzbarmachen der Resultate in öffentlichen Sammlungen.

Seite

C. Hilfsmittel zum eigenen Studium und Selbstunterricht des Sammlers: 113
Handbibliothek. — Abbildungssammlung.

III. **Die Frage nach dem Preis** 117

A. Bestimmende Faktoren: 117
Qualität. — Erhaltung. — Nachfrage. — Sicherheit der Zuschreibung.

B. Preissteigerung: 117
Entwicklung der Museen. — Abnahme des noch freibeweglichen Bildervorrats bei zunehmender Nachfrage. — Beispiel der Sammlung Steengracht.

C. Preisbestimmung: 120
Durch Bücher und Auktionskataloge nur annähernd. — Dabei keine Autopsie. — Jeweils von Fall zu Fall und durch die Praxis. — Allgemeine Bemerkungen und Preisangaben. — Kriegspreise.

IV. **Das Erhalten und Wiederherstellen von Gemälden** 125

A. Gesunde Bilder: 125

a) Reinigung 126
Ursprünglicher Zustand oder Patina des Alters. — Künstliches Abtönen. — Galerieton. — Goldton.

b) Veränderungen und ihre Behandlung 139
Farbenwechsel. — Repentirs. — Ultramarinkrankheit. — Beschädigungen. — Fragmente. — Anstücken und Abschneiden. — Zusammensetzen verschiedener Teile. — Übermalungen und ihre Motive (moralische, genealogische, ästhetische, merkantile, religiöse, politische); ihr Belassen oder Entfernen. — Röntgen-Photographie als Mittel zum Feststellen von Übermalungen. — Alte Retuschen früherer Restauratoren; ihre Methoden. — Das Verputzen und Übermalen. — Die Restauratoren und ihre Ausbildung.

B. Kranke Bilder: 165
Der Sitz der Krankheit und die Therapie.

a) Material: **Holz** 166
Parkettieren. — Die Behandlung mittels heißer Rolle. — Übertragen auf Leinwand. — Ausbesserungen.

b) Material: **Leinwand** 172
Einkürzen. — Merkmale dafür. — Marouflieren. — Doublieren. — Rentoilieren. — Plätten.

c) Der Malgrund 186
Krankheitsursachen. — Folgen. — Das Durchwachsen.

Seite

d) Die Farbschicht 188
e) Der Firnis 189
Das Entfernen oder Dünnermachen alter Schichten. — — Abpudern. — Putzen. — Einseifen. — Regenerieren.
C. Der Unterhalt von Bildern überhaupt: 200
Entstauben. — Verglasen. — Waschen. — Temperatureinflüsse. — Notwendigkeit fachmännischer Behandlung.

V. **Der innere Ausbau einer Sammlung** 204
A. Belichtung: 204
Vor allem nach den Intentionen des Malers selber. — Seiten- und Oberlicht. — Künstliches Licht.
B. Das Hängen und Anordnen: 222
Der Hintergrund. — Arrangement auf der Wand. — Wissenschaftliche Anordnung großer Sammlungen. — Befestigen an der Wand.
C. Das Umrahmen 225
D. Die wissenschaftliche Bearbeitung einer Sammlung: 232
Etikettieren und Numerieren. — Der handschriftliche und der gedruckte Katalog.

Literatur 236
Verzeichnis der Abbildungen 240

I. Was sammle ich?

Der erste Rat, den man dem Sammler von Dingen geben muß, die um der Schönheit willen gemacht sind, ist der, daß er niemals etwas kaufen soll, für dessen Schönheit er nichts fühlt. Wer also die alten holländischen Bilder nicht mag, kaufe sie auch nicht, und wer welche kauft, erwerbe nur solche, die ihn anziehen. Zweitens achte man darauf, daß das, was als alt verkauft wird, es auch wirklich ist. Ferner erwerbe man nur gut erhaltene, nicht verputzte und so wenig wie möglich retuschierte Bilder.

Was ein Sammler kaufen soll, ist schwer zu sagen; denn das hängt nicht allein von seiner Börse ab, sondern ist auch eine Frage des persönlichen Geschmackes. Der eine erwirbt, was er zufällig findet, um es dann mit der Zeit zu einem geschmackvollen Ganzen zu gruppieren. Ein anderer wieder folgt einem vorgenommenen Plan, indem er gewissermaßen programmäßig ankauft und nur ein einziges Ziel im Auge hat: eine Sammlung, in welcher bestimmte Meister oder Malerschulen in bestimmter Weise vertreten sind. Wer zu sammeln beginnt, der weiß meistens für sich selber dann schon, welchen dieser beiden Wege er einschlagen soll. Immer aber achte man bei der Wahl eines jeden Ankaufs stets zu allererst auf die Schönheit des Objekts. Wer auch selber von seiner Sammlung wirklichen Genuß haben will, der kaufe das, was ihm gefällt, möge ihm auch die Schönheit von vielem anderen wirklich Schönen entgehen. So gibt es ja zahllose Sammler, die z. B. für den großen Reiz holländischer Stilleben kein Gefühl haben, während andere wiederum ausschließlich Landschafts- und Genrebilder bevorzugen. Hierüber kann man in einem Handbuch wie diesem nicht auf weitere Einzelheiten

eingehen. Wir beschränken uns daher auf die Behandlung einiger weniger Gesichtspunkte allgemeiner Art.

Eine erfreuliche Erscheinung bei der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist die Tatsache, daß auch die Werke von Meistern zweiten, oft sogar selbst dritten Ranges, großen Reiz haben können. Denn obwohl diesen Malern Kraft und Schwung der großen Meister fehlt, eignet ihnen doch das Abgewogensein im Ton, geschmackvolle Farbenverteilung, große technische Vollkommenheit und genaue Kenntnis der Realität, die sie wiedergeben. Dies alles läßt sie mehr als nur einfache Nachfolger sein und verleiht ihren Werken weit mehr als nur Kuriositätswert.

Goethes schöne, kürzlich wieder von einem Kollegen[1]) zitierte Worte treffen hier zu: „In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern . . ., wenn man aber diesem Sternenhimmel näher tritt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen, und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunst reich."

Wer altholländische Gemälde in erster Linie um ihrer Schönheit willen sammelt, muß es doch als sein Ideal betrachten, sich auch davon ein Bild zu machen, was die Kunst Hollands im 17. Jahrhundert in dieser Gattung hervorgebracht hat, weil gerade hieran der Schönheitssinn und die hohe künstlerische Kultur dieser Epoche besonders deutlich zu erkennen ist. Man wird also von Rembrandt, Frans Hals oder Jan Vermeer van Delft ebensogut Werke ersten Ranges zu erwerben suchen wie von Jan Steen, Gerard Terborch, Jan van Goyen, Jacob Ruisdael usw. Die Preise sind jedoch leider derart, daß so etwas nur ganz Wenigen, selbst unter den Allerbegütertsten, möglich ist. Werke gewisser Meister sind sehr selten, weil diese wenig produziert haben (z. B. der Delfter Vermeer, Hercules Seghers, Carel Fabritius), oder sie kommen wenig auf den Markt, wie etwa die des Gerard Dou oder Frans van Mieris d. Ält.

[1]) Gustav Glück in der Einleitung zum Katalog der Sammlung Dr. Lilienfeld in Wien. 1917.

Abb. 1. Teil der Sammlung Werner Dahl †, Düsseldorf, zur Auktion ausgestellt in den Räumen der Firma Fred. Muller & Co., Amsterdam, Oktober 1905.

Obwohl das Sammeln alter holländischer Bilder niemals eine besonders wohlfeile Liebhaberei sein wird, braucht man doch keineswegs etwa mit dem Reichtum eines Altman, Pierpont Morgan, Johnson, Rockefeller oder Widener ausgestattet zu sein, um sich

eine schöne Sammlung zu schaffen. Der Grund wurde schon genannt: selbst die Werke von holländischen Meistern zweiten und dritten Ranges besitzen so viel künstlerischen Reiz, daß man eine Sammlung solcher Bilder — sofern sie von guter Qualität und hier und da durch ein hervorragendes Stück verstärkt ist — ein erstrebenswertes Ziel nennen kann, das nicht nur Befriedigung, sondern in hohem Maße auch Genuß verheißt. Ich denke hier z. B. an eine Sammlung, wie sie Herr Werner Dahl in Düsseldorf († 1905) besessen hat.[1]) Da hing kein Rembrandt oder Hals, und sein Vermeer war nichts weniger wie einwandfrei. Aber dieser vorzügliche Kenner und leidenschaftliche Sammler besaß sehr interessante und feine Werke von G. ter Borch, Both, Moeyaert, Molijn, Pieter Potter, H. M. Sorgh und daneben sehr schöne Bilder von Dou, Duyster, I. van Ostade, van Goyen, Ravesteyn, v. d. Neer, Steen und de Vlieger.

Eine andere Maxime, die beim Sammeln zu guten Resultaten führen wird, ist: „Non multa, sed multum." Dies geht oft zusammen mit einer Liebhaberei für noch andere Zweige der künstlerischen Produktion. Man denke z. B. an die Sammlung W. Gumprecht † in Berlin (versteigert 1918). Dort fand man neben einem schönen de Vlieger, einem männlichen Bildnis vom Meister von Flémalle und einem vorzüglichen kleinen Porträt von Frans Hals hispanomaureske Teller, alte deutsche Plastik (Riemenschneider) usw.

Dies bringt uns von selber auf die Frage: vertragen sich die altholländischen Bilder mit anderer Kunst? Ganz gewiß. Denn es ist dies lediglich eine Sache geschmackvoller Anordnung. Ich kenne Sammlungen, wo sie mitten zwischen italienischen Bildern und Skulpturen hängen, oder andere, wo Werke moderner Meister wie Vincent van Gogh und Degouve de Nunques mit im selben Raum gruppiert sind. Und in so mancher Sammlung in Holland hängen alte Meister mitten unter Werken der Haager Schule des 19. Jahrhunderts. In der National-Galerie in London findet man sogar

[1]) Catalogue des tableaux anciens ... Werner Dahl à Dusseldorf, vente 17. octobre 1905 à Amsterdam, chez Frederik Muller et Cie. Vgl. auch Abb. 1.

einige Werke von Jacob Maris und seinen Zeitgenossen mitten zwischen Meisterstücken des 17. Jahrhunderts.[1])

Altholländische Bilder eignen sich für ganz verschiedene Innenräume. Ich sah sie ebenso geschmackvoll mit italienischen wie mit holländischen oder französischen Möbeln zu einem harmonischen Ganzen gruppiert. Durch Mangel an gutem Geschmack kann freilich alles verdorben werden und gewisse Extreme werden sich natürlich niemals vereinigen lassen: ein ernster Rembrandt in einem kleinen Damenboudoir voll mit den Schnörkeleien eines modernen Louis XV-Geschmackes ist ebensogut ein Unding, wie wenn man ein luftiges modernes Bild in einen holländischen Innenraum des streng kalvinistischen frühen 17. Jahrhunderts hängen wollte.

Außer mit verschiedenen Möbelarten gehen die altholländischen Bilder auch mit allerhand plastischen Werken, Porzellan, Fayencen, Gobelins usw. vorzüglich zusammen. Das findet seine Erklärung darin, daß wirkliche Meisterwerke der holländischen Malerei niemals pompös sind und sich nicht aufdrängen. Ihr schöner ruhiger Ton, ihr harmonisches Kolorit und ihre gemessene Würde sind — neben ihren für beinahe jede Stelle passenden Formaten — der Grund, weshalb sie sich vorzüglich dazu eignen, überall in der Wohnung angebracht zu werden, wie ja auch schon die alten Holländer sie allerorts um sich hatten.

---

[1]) Dies geschah seinerzeit auf Anregung von Herrn J. C. J. Drucker, der u. a. auch durch seine großen Schenkungen ans Amsterdamer Reichsmuseum bekannt ist.

II. Wie sammle ich?

A. Die Selbstbetätigung des Sammlers.

Wie erwirbt man sich seine Bilder? — Für Geld ist ja vieles, sehr vieles zu haben, nur nicht Kennerblick und wahre Liebe für Kunst. Ein geschmackvolles Ganzes, eine Sammlung, die feinen Kunstsinn verrät, kann also in keiner anderen Weise zustande kommen, als durch persönliche Erfahrung des Sammlers selber. Natürlich wird er sich dabei auch von Kennern und Händlern raten, aber doch niemals seine Sammlung nur durch diese allein zusammenbringen lassen; denn dann wäre sie nicht das Ergebnis seines eigenen Schaffens und Kunstsinnes, sondern ausschließlich seines Geldes. Wer wirklichen Genuß an seinen Bildern haben will, darf der Schönheit im eigenen Hause nicht als völlig Fremder gegenübertreten. Sonst kaufe er lieber anderes wie Kunstwerke.

Als erfreulichste und zudem praktischste Art des Sammelns betrachte ich immer diejenige, bei welcher der Sammler hauptsächlich seinen eigenen Augen folgt, es gleichzeitig aber niemals versäumt, so viel wie möglich den Meinungsaustausch mit anderen zu pflegen, die gleich viel oder schon mehr Erfahrung als er besitzen. Denn gerade dieser Meinungsaustausch der Sammler untereinander oder mit Kennern (d. h. Händlern, Experten, Museumsbeamten usw.) ist eine der anziehendsten und gleichzeitig lehrreichsten Seiten des Sammlerwesens.

Jeder Anfänger kennt sicherlich eine oder mehrere zuverlässige Personen aus diesen Kreisen. Ihrer Leitung vertraue er sich zuerst einigermaßen an, vergesse aber dabei nicht, schon von Anfang an möglichst selbständig zu kaufen. Er wird dann — unvermeidlich — damit beginnen, Fehler zu machen, aber gerade dadurch wird er lernen. Ich bin überzeugt, daß ein Sammler überall in Kenner-

kreisen auf das weitestgehende Entgegenkommen zählen kann, wenn man sieht, daß es ihm ernst ist und er auf guten Rat hören will. Wie viele wollen das niemals!

Daneben ist dann aber auch bei einem angehenden Sammler das Selbststudium unerläßlich; er muß mit eigenen Augen sehen lernen. Das geschieht am besten durch Reisen und das Besuchen der Museen. Die bei dieser Gelegenheit gekauften Kataloge und Photographien nach Bildern helfen ihm, das Gesehene sich daheim wieder lebendig vor Augen zu halten und die auswärtigen Eindrücke zu verarbeiten. Nicht minder lehrreich ist die Besichtigung von Ausstellungen und das Besuchen von Auktionen.

Man versäume aber ja nicht, sich nebenbei auch die Zeichnungen der alten Holländer anzusehen, denn nicht nur als Entwürfe für Gemälde haben dieselben Wert, sondern auch — und oft hauptsächlich — verraten sie uns die impulsiven Eindrücke, welche der Künstler von der Natur empfing, und offenbaren uns somit seinen Geist auf das Unmittelbarste. Auch einige Kenntnis der damaligen Stiche und namentlich der Radierungen sollte jeder besitzen, welcher die Bilder sammelt von einer Schule, wo fast ein jeder Maler ein gewandter, feinsinniger Radierer war.

So geschult, wird man allmählich gefeit gegen die unerlaubten Tricks im Kunsthandel, gegen Fälschungen und all die vielen gefährlichen Klippen einer Sammlerlaufbahn. Und speziell auch ist die Möglichkeit, betrogen zu werden, d. h. zu teure, kranke, verputzte, falsch getaufte oder sogar gefälschte Bilder anzukaufen für den selbstunterrichteten Sammler viel kleiner, als für denjenigen, der ohne jegliche eigene Erfahrung seinen Entschluß einzig auf die Katalogbenennung und Herkunft eines Bildes einstellt.

Jeder Sammler, der wirklich von ganzem Herzen bei der Sache ist, kann — es sei nochmals betont — überzeugt sein, daß er sowohl den Museumsbeamten und Kennern, wie auch den anständigen Händlern jederzeit willkommen ist. Denn sie alle lernen ja von einander, genießen zusammen und beschützen sich auch gegenseitig vor den stets drohenden Gefahren von seiten skrupelloser Spekulanten. Solche Menschen haben ja schon von jeher so manchem

Sammler Unsummen entlockt und ihm dafür ganz wertlose Stücke geliefert.

Zwischendurch sei hier — als eindringliche Warnung, keineswegs aber als entmutigendes oder gar abschreckendes Beispiel — die eigentümliche Geschichte von dem „Läuterungsprozeß" erzählt, welchen die Sammlung des bekannten amerikanischen Sammlers P. A. B. Widener († 1915) durchzumachen hatte. Erst ausgebeutet, dann aber gut beraten, ist er zu seinem schönen Kunstbesitz gekommen.

Widener ließ zwei Prachtkataloge seiner Sammlung erscheinen, den ersten 1900, den zweiten kurz vor seinem Tode. Vom letzteren ist aber nur noch der erste Band, der die vlämischen und holländischen Gemälde enthält, herausgekommen.

Der erste Katalog war an sich schon ein Kunstwerk: alle Bilder sind in Heliogravüren auf schwerem japanischem Papier reproduziert. Aber schon alsbald nach seinem Erscheinen ergab sich, daß er ungeeignet sei. Viele der Bilder erwiesen sich als moderne Fälschungen; andere stellten sich als Kopien heraus; noch andere „Meisterwerke" waren von Schülern gemalt.

Nun sind aber die Amerikaner, auch wenn sie selber keine Kennerschaft besitzen, doch schlau genug, um bald zu merken, falls sie die Betrogenen sind. Wenn ihre Schätze in allen Büchern über Kunst totgeschwiegen werden, oder sachverständige Besucher immer wieder über dieselben Bilder kein einziges lobendes Wort zum Besitzer sagen, während er sie herumführt, dann schöpfen sie Argwohn. Sie erkundigen sich bei den Autoren: wie kommt es, daß meine Rembrandts, Constables oder Delfter Vermeers nicht in Ihre grundlegenden Bücher über diese Meister aufgenommen sind, in denen Sie doch alle Werke dieser Künstler aufzuführen oder abzubilden behaupten? Wenn dann die Autoren ehrlich ihre Meinung sagen: das Original Ihres Constable hängt bei Pierpont Morgan, dasjenige Ihres Rembrandt bei einem der Rothschilds in Paris, und alle Ihre Vermeers sind nicht einmal einen Blick wert. — dann gehen diesen Sammlern plötzlich die Augen auf, und sie beginnen auch an der Echtheit ihrer übrigen Schätze zu zweifeln.

Als richtiger Amerikaner hat nun aber Widener keineswegs den

Mut verloren, als er die Entdeckung machen mußte, daß er Millionen für minderwertige Bilder bezahlt hatte. Trotz seiner mehr als 70 Jahre setzte er mit fester Hand das Messer an seine Sammlung. Alles, was der Kritik nicht standgehalten, wurde entfernt und Neues angekauft; nun aber nur noch altberühmte und bekannte Bilder. Von den 83 holländischen und flämischen Stücken, die der Prachtkatalog von 1900 verzeichnet, finden sich im neuen nur noch 23 wieder. Alle sogenannten Cappelles, Cuyps, van Dycks, Memlings, Metsus, Potters, Rembrandts, Ruisdaels, Vermeers, die der Kritik zum Opfer gefallen waren, wurden entfernt und durch Stücke von beinahe ausschließlich allererstem Rang ersetzt. Nun zählt die Sammlung nicht weniger als fünf Bilder von Frans Hals, drei von Hobbema, sieben von A. van Dyck, sowie etwa zehn von Rembrandt und daneben je ein bis zwei Prachtstücke von fast allen anderen Großmeistern der holländischen Schule.[1])

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß ein Sammler zwar weder ein Händler noch ein Kunstgelehrter zu werden oder zu sein braucht. Aber es kann ihm nur zum Nutzen seiner Sammlung gereichen, wenn er bis zu gewissem Grade nicht nur fachwissenschaftlich auf der Höhe ist, sondern auch über den Handel mit Kunstwerken sowie die Methoden zu ihrer Erhaltung und Pflege etwas Bescheid weiß. Auf diese drei Gesichtspunkte ist in diesem Büchlein besonderer Nachdruck gelegt worden. Dabei wird natürlich keineswegs der Anspruch erhoben, dem Sammler damit all dies beibringen zu wollen, sondern lediglich angestrebt, ihn über Fragen zu unterrichten, denen er beim Sammeln holländischer Bilder des 17. Jahrhunderts täglich begegnet.

B. Das Bestimmen von Bildern.

Eine der wichtigsten Fragen, vor die ein Sammler immer wieder gestellt wird, ist die, ob ein Kunstwerk auch echt ist, d. h. ob es auch wirklich von dem Meister herrührt, dem es zugeschrieben wird. Um Auskunft hierüber wird er sich am zweckmäßigsten an

[1]) Vgl. Nieuwe Rotterdamsche Courant, 13. Nov. 1915.

einen Spezialkenner wenden, der über eine ganz bestimmte Gruppe von Künstlern besonders eingehende Studien gemacht hat, wenn es auch Leute gibt, die anderer Meinung sind und sich über Kenner, Gelehrte und Spezialisten und ihre Fächer mehr oder weniger verächtlich und ablehnend äußern.

Obgleich allerlei Vorkommnisse der letzten Jahre das ihre dazu beigetragen haben, das Vertrauen zu „Bestimmungen von Experten" und den Glauben an denjenigen Teil der Kunstwissenschaft, den man Stilkritik nennt, etwas zu erschüttern, wird doch ein jeder, der sich nur einmal Rechenschaft davon gibt, was gerade die Stilkritik im letzten halben Jahrhundert zustande gebracht hat, unumwunden zugeben müssen, daß ihr die Kunstgeschichte viel zu verdanken hat. Ohne ihr Zutun würden in zahlreichen Fällen noch Verwirrung und Phantasie herrschen, wo jetzt Klarheit und Sicherheit besteht.

Bei Rembrandt z. B. braucht man nur das, was Smith, Dutuit oder Vosmaer in ihren Oeuvreverzeichnissen für Werke seiner Hand hielten, mit dem zu vergleichen, was heute dafür gilt, um einen bedeutenden Fortschritt festzustellen, wenn auch niemand behaupten wird, daß die Verwirrung aufgehört habe und das endgültige Resultat schon erreicht sei. Um aus weiteren zahllosen Beispielen nur eines zu nennen, vergleiche man etwa Bürgers bekannten Aufsatz über den Delfter Vermeer in der Gazette des Beaux Arts von 1866, wo er diesen Künstler gewissermaßen aufs neue entdeckt, ihm dabei aber viel zu viel (u. a. Bilder des J. Vermeer von Haarlem) zugeschrieben hat, mit dem gereinigten, ganz kritischen Katalog der Werke Vermeers, wie ihn Hofstede de Groot im ersten Band seiner „Kritischen Verzeichnisse" (1907) und in seinem Vermeer und Fabritius gewidmeten Photogravüre-Prachtwerk zusammengestellt hat. Welch ein Unterschied!

Kurz gesagt: die Stilkritik hat schon ganz Bedeutendes geleistet; und wenn man Streitfragen wie z. B. diejenige nach dem Meister des Porträts der Elisabeth Bas (Amsterdam, Reichsmuseum)[1]) näher untersucht, kommt man auch hier zu dem Schluß, daß die Ursache

[1]) Die Zuschreibung an Rembrandt stützt sich auf eine Tradition, die jedoch nicht sehr alt zu sein scheint. Eine Signatur ist nicht vor-

der beiden einander gerade entgegengesetzten Lösungen keineswegs in einem Mangel an Kenntnis und gutem Blick bei den Sachverständigen liegt, sondern daß vielmehr das Fehlen hinreichenden Vergleichsmaterials, mit dem gearbeitet werden könnte, und die Verschiedenheit in der Art der Anwendung dieser unzulänglichen Mittel die Schuld trägt. Was eigentlich nur Hypothese ist, wird durch den Verfechter der Echtheit mit derselben Hartnäckigkeit als feststehende Tatsache behauptet, mit der sie sein Gegner als unannehmbar verwirft. Bei vielen solcher Fragen gehen die einen von der Voraussetzung aus, daß das fragliche Bild echt ist, es sei denn, das Gegenteil werde nachgewiesen, während andere hingegen davor zurückschrecken, sich für die Echtheit zu bekennen, wenn nicht unantastbare Beweise dafür vorhanden sind. Die eine Partei will also — mit anderen Worten — die Namensbezeichnung nur ändern, wenn sie muß, die andere will aber lieber nicht benennen, es sei denn richtig.

Auch herrschen hinsichtlich des Begriffes „echt" noch verschiedene Auffassungen. Die engere ist diese, daß „echt" dasselbe ist wie „eigenhändig". „Ein echter Ferdinand Bol" bedeutet also: Ferdinand Bol hat dies ganz selbst gemalt. Man kann sich aber ein von Rembrandt entworfenes und von Bol nach Rembrandts Zeichnung gemaltes Bild denken. Ist jetzt solch ein Bild vom geistigen Urheber der Komposition oder vom Ausführenden? Fast ausnahmslos gilt — wenigstens für altholländische Bilder — ein solches Bild als ein Bol und nicht als ein Rembrandt. Und zwar deshalb, weil in der Bolschen Transposition nicht genug mehr von Rembrandts Geist und gar nichts von seiner Individualität übriggeblieben ist.

Bei solcher Sachlage lohnt es sich also schon, die Methoden zum Bestimmen altholländischer Bilder eingehend zu betrachten und mit einigen Beispielen aus der Praxis zu illustrieren.

---

handen. Die Technik ist derart, daß der eine Teil der Spezialisten sie als von derjenigen Rembrandts abweichend bezeichnet, während der andere Teil diese Verschiedenheiten für nicht so bedeutend ansieht, um die Zuschreibung an einen andern Meister (Ferd. Bol) zu rechtfertigen Vgl. „Oud Holland" 1911 S. 193 und 1912 S. 74, 82, 174, 183.

Wir unterscheiden hierbei zuerst diejenige Tätigkeit, die im Feststellen dessen besteht, was ein oder mehrere Maler (etwa auch ein Restaurator) an einem Bild getan haben. Dies beruht, wie wir später noch sehen werden, auf einer ähnlichen Methodik wie die Graphologie. Die in dieser Weise erlangten Ergebnisse werden gesichtet, systematisch geordnet und mit den auf historischem Wege gewonnenen Resultaten kombiniert.

Man stellt z. B. mittels Stilkritik fest, daß ein Bild aus dem 17. Jahrhundert, holländisch um 1640 und unter dem Einfluß Rembrandts gemalt ist. Obendrein findet man auf dem Bilde eine Signatur des G. Flinck. Die historische Wissenschaft hat nun aber nicht nur Lebensbeschreibungen dieses Flinck zutage gefördert, sondern auch eine Anzahl Aktenstücke, die sich auf sein Leben beziehen, in den Archiven gefunden, während außerdem sein Lehrlingsverhältnis zu Rembrandt feststeht. In diesem Falle ergibt sich also mit vollkommener Sicherheit die Übereinstimmung von stilkritischer Determinierung und historischer Forschung.

Aber auch ohne die Künstlersignatur hätte sich die Urheberschaft feststellen lassen; nämlich durch Vergleich mit bezeichneten Werken desselben Meisters, oder dadurch, daß sich etwa aus der Herkunft des Bildes ergibt, daß es von Flinck gemalt ist.

Reparaturen, Übermalungen usw. sind für ein geübtes Auge ebensogut erkennbar, wie z. B. ein Antiquar sehen kann, wenn ein Stück Porzellan geflickt ist. Außerdem ist die chemische Wissenschaft und in bestimmten Fällen sogar die Röntgen-Photographie ein gutes Hilfsmittel zum Feststellen von Übermalungen.[1]) Auch tritt es in den allermeisten Fällen deutlich zutage, wenn ein Gemälde das Werk zweier oder mehrerer Hände ist. Kann doch selbst ein Laie bei dem bekannten Zyklus im Louvre, den Rubens für Maria von Medici gemalt hat, die „Hände" der verschiedenen Gehilfen erkennen. Oder wo etwa Rubens und der Sammet-Brueghel, oder Brueghel und Rotterhammer miteinander gearbeitet haben, lassen sich die von einem jeden von ihnen gemalten Partien ebensogut auseinander-

[1]) Vgl. Näheres unten, Abschnitt IV A b.

halten, wie etwa in dem Bilde, wo Dou die Figuren, Berchem den Hund und die Landschaft gemacht hat (Amsterdam, Reichsmuseum).

Auch in diesen und ähnlichen Fällen sind die Ergebnisse der historischen Forschung der beste Beweis, daß der Stilkritiker richtig gesehen hat.

Abb. 2. J. M. Molenaer, Das Frühstück. Sammlung Freiherr v. Heyl, Worms.

Sobald einmal der Maler eines jeden Gemäldes bekannt wäre, würde diese Funktion der Stilkritik, die ja eigentlich nur eine Vorbereitung für das kunsthistorische Studium ist, dem sie das Material liefert, aufhören zu bestehen.

Nunmehr erst kommt das Vergleichen der Bilder untereinander im Hinblick auf Komposition, Zeichnung, Farbe, Technik usw., dergestalt, daß man daraus die Entwicklung einzelner Maler oder Künstlergruppen rekonstruieren, die wechselweisen Einflüsse usw. feststellen

kann. Auch hierbei muß immer wieder der Zusammenhang mit dem historischen Tatsachenmaterial beachtet und gewahrt werden.

Abb. 3. J. M. Molenaer, Junger Trinker. Sammlung Porgès, Paris.

Dies sei mit einem Beispiel verdeutlicht: es gibt Gemälde des Jan Miense Molenaer, die starken Einfluß von Frans Hals verraten; so das 1628 datierte Bild beim Freiherrn von Heyl in Worms (Abb. 2). Noch stärkeren Einfluß des Hals zeigen Bilder mit nur einer Figur

(Abb. 3 und 4). Beim Betrachten der datierten Bilder unseres Meisters ergibt sich weiterhin, daß er z. B. in „den fünf Sinnen“ von 1637 (Haag, Mauritshuis, Abb. 5) über eine flotte Technik verfügt,

Abb. 4. Frans Hals d. Ält., Singender Knabe, Berlin.

die noch unter dem Einfluß von Hals und Brouwer steht. In einem großen Familienbild aus demselben Jahr (Amsterdam, Jhr. W. H. van Loon, Abb. 6 und 7) verwendet er jedoch eine Technik, die den unmittelbaren Einfluß des Amsterdamer Bildnismalers Dirck Santvoort zu erkennen gibt; ja, man kann sogar noch genauer sagen, von dessen um 1634 gemaltem Familienporträt des Bürgermeisters

Dirck Bas Jacobsz (Reichsmuseum. Abb. 8). Aus den historischen Tatsachen ergibt sich nun, daß Molenaer tatsächlich etwa um das Jahr 1636 nach Amsterdam übergesiedelt ist.

Ein anderes, derselben Einflußsphäre entnommenes Beispiel ist die Abhängigkeit der Kunst der Judith Leyster von der des Frans

Abb. 5. J. M. Molenaer, Das Gehör. Haag, Mauritshuis.

Hals. Man vergleiche nur z. B. die Abb. 9 und 10. Was stilkritischer Vergleich vermuten läßt, wird auch in diesem Fall durch historische Tatsachen bestätigt.[1])

Wir kommen nun zum Kern unserer Auseinandersetzung, nämlich zur theoretischen Analyse der stilkritischen Hilfsmittel, die zur Determinierung eines Bildes zu Gebote stehen. Hierzu sei im voraus bemerkt, daß es bestimmt möglich ist, auf diesem Wege zu unantastbar sicheren Resultaten zu gelangen. Man kann nämlich — wie schon

[1]) Vgl. Hofstede de Groot im Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstsammlungen 1893.

Abb. 6. J. M. Molenaer, Familienfest. Sammlung van Loon, Amsterdam.

Abb. 7. J. M. Molenaer, Familienfest. Teilstück. Sammlung van Loon, Amsterdam.

oben angedeutet — ausschließlich nach der Malweise urteilend ganz verschiedene, sogar unbezeichnete Gemälde zu einer Gruppe vereinigen und dann nach dem Namen des Malers suchen. So wurden

Abb. 8. D. D. Santvoort, Familie des Bürgermeisters Bas. Amsterdam, Reichsmuseum.

z. B. einige Bilder (in Braunschweig, Wien, Pommersfelden, Florenz usw.) zusammengestellt.[1]) Sie sind alle von einem Holländer um 1640 bis 1650 gemalt worden. Seit Jahren sucht man seinen Namen ausfindig zu machen und nennt ihn eben vorläufig den „Pseudo-van

Abb. 9. Judith Leyster, Der Trinker. Amsterdam.

de Venne", weil seine Bilder früher gelegentlich auch dem Adriaen van de Venne zugeschrieben worden waren (Abb. 11 und 12). In ähnlicher Weise kennt man eine Gruppe von Bildern, die das Werk eines Meisters ungefähr derselben Zeit sind und von denen einige die

[1]) Vgl. u. a. Th. v. Frimmel, Blätter für Gemäldekunde II (1906) S. 98—100. Drei Bilder dieses Meisters befinden sich z. B. im Museum in Besançon unter dem Namen Pieter Quast.

Abb. 10. Judith Leyster, Fröhliches Paar. Samml. Baron v. Schlichting, Paris.

Bezeichnung J S tragen, weshalb sie gelegentlich mit Jan Steen in Verbindung gebracht worden sind. Auch hier herrscht vollste Sicherheit, daß all' diese Stücke von einem, vielleicht deutschen Monogrammisten J S herrühren, dessen Namen einstweilen noch niemand kennt (Abb. 13 und 14).

Abb. 11. Pseudo-van de Venne, Leiermann. Wien.

Aus dem Umstand also, daß sich derartige Ergebnisse erzielen lassen, folgt theoretisch, daß, selbst wenn keiner der alten Meister seine Bilder bezeichnet hätte, und man nicht eine einzige historische Tatsache kennen würde, sich doch durch stilistische Sichtung ein großer Teil der holländischen Kunstgeschichte sehr wohl rekon-

Abb. 12. Pseudo-van de Venne, Zigeuner. Braunschweig.

struieren ließe. Zum Glück war es aber bei den Malern Brauch, ihre Werke mit einer Namensbezeichnung zu versehen. Einige fügen auch die Jahreszahl bei; vereinzelt finden wir sogar ein genaues Datum angegeben.[1]) Das Signieren der Bilder war im 17. Jahrhundert geradezu allgemein üblich. Vielleicht erklärt sich dies daraus, daß eine Signatur vor dem Richter als Echtheitsbeweis

[1]) So z. B. auf vielen Bildern des Pieter Saenredam. Vgl. das Abbildungswerk von Dr. C. Hofstede de Groot über diesen Meister.

Abb. 13. Monogrammist J. S., Alter Mann. Sammlung Mme Schloß, Paris.

galt und die Nachahmung derselben als beweisend bei einer Fälschung. So wissen wir z. B. aus Antwerpen, daß der dortige Tier- und Stillebenmaler Jan Fyt, dessen Bilder viel imitiert wurden, den Kunsthändler Frans Wiericx anklagte, weil er ein Gemälde, das Fyt nicht gemalt hatte, als sein Werk verkauft hätte. Das Gericht wies jedoch die Klage ab, weil das Bild nicht bezeichnet

Abb. 14. Monogrammist J. S., Alte Frau. Wien.

gewesen war.[1]) Für Holland ist bisher kein derartiges gerichtliches Urteil bekannt; es ist aber wohl anzunehmen, daß hier dieselben

[1]) Vgl. Floerke, Studien zur niederl. Kunst- und Kulturgeschichte, München 1905, S. 204 Anm. 214.

Auffassungen Geltung hatten und von Einfluß auf das zunehmende Bezeichnen der Bilder und das Nachmachen der Signaturen waren.

Ein günstiger Umstand ist ferner, daß eine ganze Anzahl von Gemälden bereits während ihres Entstehens oder kurz nachher in Inventaren, notariellen Akten, Briefen und andern historischen

Abb. 15. Rembrandt, Der Prediger Anslo und eine Frau. Berlin.

Stücken erwähnt wird. Bisweilen ist auch die ganze Geschichte eines Bildes genau bekannt, oder die Urheberschaft durch das Vorhandensein von Studien und Skizzen unzweifelhaft festgestellt.

Es sind z. B. zwei notarielle Erklärungen von Personen erhalten geblieben, die für Rembrandts Nachtwache Modell gestanden haben. Zudem läßt sich die Geschichte dieses Bildes bis zu seiner Entstehung zurückverfolgen. Dasselbe ist bei Rembrandts Anatomie und den Staalmeistern der Fall, für welche überdies noch Originalskizzen

vorhanden sind. Als weiteres Beispiel bilden wir hier Rembrandts berühmten Anslo von 1641 (Berlin, Abb. 15) ab und daneben die

Abb. 16. Rembrandt, Zeichnung für den Anslo. Paris, Sammlung Edm. de Rothschild.

ausführliche, voll bezeichnete und 1640 datierte Licht- und Situations-Vorstudie in der Sammlung Edmond de Rothschild in Paris (Hofstede de Groot Nr. 816, Abb. 16).

Es bedarf keines weiteren Beweises, daß auch auf diese Art die Echtheit eines Gemäldes nachgewiesen werden kann

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen, so lassen sich dreierlei Arten zum Bestimmen von Gemälden unterscheiden: erstens durch die Signaturen, zweitens durch historische Kenntnisse und Tatsachen und drittens durch stilkritisches Zusammenordnen in Gruppen.

Abb. 17. P. Janssens, Holländischer Innenraum. Frankfurt a. M.

Die Wissenschaft ist, soweit möglich, bemüht, für jedes Bild den Beweis nach jeder dieser drei Kategorien zu leisten. Schon in verschiedenen Fällen, wo ein Bild nur infolge stilistischer Analyse einem bestimmten Meister zugewiesen worden war, sind dann nachträglich die historischen Beweisstücke für die Richtigkeit der gemachten Zuschreibung herausgekommen. So hat z. B. Hofstede de Groot seiner Zeit erklärt, der Maler eines als Pieter de Hooch geltenden Bildes im Städelschen Kunst-Institut zu Frankfurt a. M. (Abb. 17, vgl. auch Abb. 18) müsse ein gewisser Pieter Janßens

sein.[1]) Tatsächlich fanden sich dann später nicht nur Reste von dessen Signatur, sondern es ergab sich auch, daß dasselbe Gemälde noch im Jahre 1835 als „Janson“ verkauft worden war. Als A. Bredius in einem Gemälde, das als Eglon van der Neer ging (Abb. 19),

Abb. 18. P. de Hooch, Mutterfreuden. Amsterdam.

die Hand Jan Vermeers van Delft erkannt hatte, mußte jeder Kenner dieser auf stilkritischem Wege erfolgten Zuschreibung beipflichten. Nur wenige Eigenbrödler zweifelten, wie immer, an der Richtigkeit dieser „Taufe“. Aber auch diese konnten alsbald zum Schweigen gebracht werden, da sich herausstellte, daß das bewußte Bild, eine Allegorie des Glaubens, bereits 1699, 1718, 1735 und 1749 als Werk Vermeers auf Auktionen verkauft worden war. Zudem

[1]) Oud Holland IX, 1891 S. 266 ff.

Abb. 19. J. Vermeer v. Delft, Allegorie des Glaubens. Haag, Samml. Bredius.

kommen Gegenstände auf dem Gemälde vor, die laut des Nachlaß-inventars des Meisters zu seiner Einrichtung gehört haben, wie z. B. das Goldleder, das in der rechten Ecke einen Teil der Wand bedeckt.[1])

[1]) Oud Holland III, 1885 S. 219.

Ein anderes typisches Beispiel bildet das Gemälde, welches auf einer Ausstellung von Hofstede de Groot als Werk des Hercules Seghers erkannt wurde, da es ihn an dessen Radierungen erinnerte. Aus dem Rahmen genommen, erwies es sich als an dem vom Rahmen überdeckten Rande mit dem vollen Namen Seghers bezeichnet (Haag, Sammlung Hofstede de Groot).

Abb. 20. van der Merck u. van Goyen, Familiengruppe. 1914 im Brüsseler Kunsthandel.

Zum Schluß führen wir noch ein Beispiel aus unserer eigenen Praxis an. Auf einem großen „van der Merck" bezeichneten und 1643 datierten Familienbildnis (Abb. 20) war die Landschaft ganz augenscheinlich von van Goyen gemalt. Dessen Signatur war aber auf dem Bilde nicht zu entdecken und andere Fälle von einem Zusammenarbeiten dieser beiden Meister waren uns nicht bekannt. Beim Studium der Fachliteratur[1]) ergab sich jedoch, daß 1666 ein

[1]) Oud Holland XIV, 1896 S. 124.

Abb. 21. Jacob Ruisdael, Wasserfall. London, Wallace Museum.

Abb. 22. Alte Kopie nach J. Ruisdael.

Pastetenbäcker erklärt hatte, er habe einige Jahre zuvor seinem Bruder zwei Bilder geliehen, die beide von van der Merck und van Goyen gemalt worden waren. Das auf stilkritischem Wege festgestellte Zusammenarbeiten ließ sich also auch mit historischem Tatsachenmaterial nachweisen.[1])

Endlich sei noch an das Bild mit der „Verschwörung des Claudius Civilis" erinnert (Stockholm, Nationalmuseum). Die Urheberschaft Rembrandts steht nicht allein infolge stilkritischer Bestimmung fest, sondern auch durch seine vier Vorzeichnungen (München, Kupferstichkabinett), aus denen sich zudem erkennen läßt, daß das Gemälde ursprünglich viel größer war und ein ganz anderes Format hatte. Daraus ist dann wiederum abzuleiten, daß es mit einem Bilde identisch sein muß, welches die Amsterdamer Bürgermeister 1661 zum Schmuck des Rathauses bei Rembrandt bestellt hatten, das aber nicht nach dem Sinn der Auftraggeber ausgefallen war.[2])

Als nächstes hätten wir nun darzulegen, wieweit die eben besprochenen historischen und stilkritischen Indizien und Tatsachen zur Bilderbestimmung genügende Zuverlässigkeit besitzen.

Von den historischen gilt im allgemeinen, daß ihre Verläßlichkeit eine ebenso sorgfältige Prüfung verlangt, wie diese auch auf jedem anderen Gebiet notwendig ist. Bringen sie einen brauchbaren Beweis, dann ist dies das schönste Resultat, das man erreichen kann. Wenn die Möglichkeit besteht, daß ein Bild untergeschoben, d. h. das Original durch eine Kopie ersetzt worden ist, so liegt in unserem Fall darin besonders eine Quelle von Gefahren; die Kritik wird also in jedem einzelnen Falle erst nachzuprüfen haben, ob ein früher schon erwähntes Werk auch wirklich mit demjenigen identisch ist, das man vor sich hat, oder ob von einem bestimmten Moment an eine Kopie den Stammbaum des Originals zu führen übernommen hat.

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz in der Festschrift für A. Bredius, 1915. Seitdem sind noch zwei derartige Bilder im Kunsthandel aufgetaucht.

[2]) Vgl. Bode Nr. 520 und den wichtigen Aufsatz von de Roever in Oud Holland X, 1892 S. 137 ff.

Ein dafür besonders charakteristisches Beispiel kennen wir anläßlich der Auktion der seinerzeit berühmten Leidener Sammlung De la Court (1766). Verschiedene echte Bilder daraus sind inzwischen in bekannte Museen gelangt und werden dort von männiglich mit Recht als große Meisterwerke bewundert. Auf der Auktion wurden aber auch einige Kopien als Originale verkauft. Dr. Overvoorde erzählt uns das Folgende darüber[1]): „Es ist recht interessant, festzustellen, wie bereits im 18. Jahrhundert mit den Zuschreibungen der Bilder umgesprungen wurde. Nicht nur waren von verschiedenen Gemälden Kopien im Umlauf, sondern sie wurden sogar von großen Sammlern, bisweilen gegen besseres Wissen, als Originale gezeigt. Besonders wenn das Original bereits nach dem Ausland verkauft war, scheint die Versuchung stark gewesen zu sein, eine gute Kopie für das Original auszugeben. So schreibt derjenige, welcher 1749 das Verzeichnis der Sammlung De la Court zusammenstellte, bei einer von W. van Mieris nach F. van Mieris gemachten Kopie, das Original sei schon gute 60 Jahre im Ausland, „weshalb er eben die Kopie für ein Original lancieren lasse". Und so kann es uns auch nicht wundern, daß bei der Auktion, wo ja die Zuschreibung eines Bildes das Resultat sehr beeinflussen kann, von dieser schönen Methode Gebrauch gemacht worden war. Der Versteigerungskatalog führt nicht weniger als vier Kopien als Originale auf, obwohl die Unrichtigkeit solcher Angaben den Bearbeitern desselben wohl bekannt gewesen sein muß. Sie geben selber an, von den Notizen im Besitz der Familie Kenntnis genommen zu haben."

Daß sich so etwas auch heutzutage noch gerade so ereignet, ist leider nur allzu wahr. Vor wenig Jahren schwebte in London ein Prozeß, bei dem es um eine alte Kopie nach Ruisdael (Abb. 22) ging, die, geschmückt mit einem Teil des Stammbaums ihres im Wallace-Museum hängenden Originals (Abb. 21) verkauft worden war. Ein anderer Fall betraf ein berühmtes Gemälde, das ein Händler auf einer Versteigerung sehr teuer erworben hatte. Einige Jahre später verkaufte er „dasselbe" mit nicht allzu großem Ge-

[1]) Mr. Dr. J. C. Overvoorde im „Leidsch Jaarboekje" 1908.

winst an einen bekannten Sammler. Nach Jahren entdeckte er dann „ein zweites Exemplar" desselben Bildes. Die beigezogenen Sachverständigen konnten nach eingehender Prüfung nicht anders, als dieses Stück für echt erklären. So war es dann möglich, es für einen sehr hohen Preis zu verkaufen. — Der gewissenlose Händler hatte nämlich eine Kopie nach dem echten Bild anfertigen lassen, die er als Original verkaufte; dieses aber schließlich, nachdem er es jahrelang vor jedermann versteckt gehalten, als eine eben erst entdeckte Wiederholung auf den Markt gebracht. Er konnte das mit um so größerer Aussicht auf Erfolg tun, als ja das bewußte Stück in der Tat echt war, und es deshalb kein Sachverständiger angezweifelt hatte. Die ganze Sache kam anläßlich einer Ausstellung ans Licht, wohin die Kopie als Original eingesandt und dann durch die Kenner entlarvt wurde. Leider hatte inzwischen der bewußte Händler das Zeitliche gesegnet.

Im allgemeinen nun ist die Stilkritik soweit vorgeschritten, daß sie derartige Gefahren meistens rechtzeitig erkennt, und, abgesehen von diesen zum Glück nicht allzu häufigen Fällen, wo Fälschung der Herkunft eines Bildes durch Unterschiebung vorliegt, wird man zugeben müssen, daß die historischen Beweismittel für die Bestimmung eines Gemäldes von großem Werrt sind.

Die Signaturen haben, wie schon erwähnt, in der Regel als feste Grundlage für die Anschauung zu gelten, daß ein Gemälde echt sei; da man ja unter dem Begriff Signatur zumindest zu verstehen gewohnt ist, daß der Künstler, der sie anbringt, damit die Verantwortung für das betreffende Werk auf sich nimmt. Eine echte Namensinschrift auf einem Bilde bedeudet also in den meisten Fällen, daß derjenige, der sie angebracht hat, auch der Maler ist. Sollte dies nicht der Fall sein (was sich fast immer auf stilkritischem Wege ausmachen läßt), dann ist das vom Meister selbst signierte Gemälde doch bestimmt unter seinen Augen entstanden und dieser hat gewollt, daß es als sein Werk betrachtet werden sollte.

Das Finden einer Signatur gibt in den allermeisteu Fällen den Ausschlag bei der Zuschreibung des Gemäldes an einen bestimmten Meister. Ein gutes Beispiel ist das prachtvolle Bildnis eines Knaben

Abb. 23. Jacob Backer, Der Knabe in Grau. Haag, Mauritshuis.

in Grau, das 1913 aus der Sammlung Steengracht ins Mauritshuis im Haag gekommen ist (Abb. 23). In Schulterhöhe, rechts im

Schatten, findet sich darauf die Signatur des Rembrandtschülers Jacob Adriaenszoon Backer und die Jahreszahl 1634. Dennoch glaubten einige Leute, daß das Bild ein Werk des Thomas de Keyser sein müsse. Nach ihrer Ansicht wäre der Name Backer dann eben derjenige des dargestellten Knaben; denn daß die Bezeichnung ebenso alt wie das Gemälde selber ist, läßt sich nicht bezweifeln. Da jedoch das Wort „Backer" sehr vorsichtig im Schatten verborgen angebracht ist, hat diese Annahme als völlig ausgeschlossen zu gelten; denn es war allgemein üblich, den Namen des Porträtierten nebst Jahreszahl und Altersangabe, welche hier fehlt, sehr deutlich ins Auge springend anzubringen. Der Name kann also nichts anderes sein, als eine Künstlerinschrift. Da nun von Backer noch andere prächtige Bilder bekannt sind (wenn deren Schönheit auch nicht so außergewöhnlich ist, wie diejenige dieses Knabenporträts), so kann in diesem Fall auf nichts anderes als die Urheberschaft dieses Meisters geschlossen werden, der hier eben unter starkem Einfluß von Thomas de Keysers Technik steht. Daß dieser Künstler etwa mitgeholfen oder selber auch an dem Bildnis gemalt hätte, davon kann hier gar keine Rede sein: die Malweise läßt sich so deutlich verfolgen und ist zudem so dünn, daß sich Striche von einer andern Hand sofort verraten würden.[1]) In einem Falle wie diesem gilt also die Signatur bis zu gewissem Grade mehr als die Stilkritik, und das mit Recht.

Dabei sei aber ein Vorbehalt gemacht: im allgemeinen durfte im 17. Jahrhundert ein Lehrling seine Gemälde nicht signieren, und oft setzte dann der Lehrmeister seinen Namen auf das Werk des Schülers. Als Beispiel hierfür sei z. B. an die Signaturen auf manchem Mierevelt erinnert, den nicht er, sondern einer seiner Schüler oder Gehilfen gemalt hat und der aber doch als sein Werk, d. h. als aus seinem Atelier stammend, verkauft wurde. Die Bezeichnung bedeutet dann nichts anderes, als daß sich der Meister für das Bild verantwortlich erklärt.

Das gleiche tut ein Künstler, der das Werk eines anderen be-

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz im Bulletin v. d. Ned. Oudheidk. Bond, 1915.

endet und seinen eigenen Namen darauf setzt. Auch hierfür kennt die Geschichte der holländischen Malerei Beispiele. Das treffendste dürfte wohl der künstlerische Nachlaß des Adriaen van Ostade bilden, der auf seinen Schüler und Nachfolger Cornelis Dusart überging. Dieser hat eine Reihe unvollendeter Ostades fertig gemalt und mit seiner eigenen Namensinschrift versehen. Zum Teil hatte er fast gar nichts mehr an einem solchen Stücke zu tun, so daß es trotz der echten Dusartsignatur ein Ostade geblieben und kein Dusart geworden ist.

Daß endlich ein berühmter Künstler aus Mitleid das Gemälde eines weniger bekannten Freundes etwas übergeht und dann selbst signiert, um es für jenen besser verkäuflich zu machen, ist für das 17. Jahrhundert ebensogut denkbar wie heutzutage. Auch in einem solchen Fall verbürgt also die Signatur keineswegs völlige Eigenhändigkeit. Ebensowenig geschieht das übrigens bei großen Kompositionen, für welche sich gewisse Meister öfters dermaßen der Hilfe von Schülern zu bedienen pflegten, daß in den Bestellungskontrakten besondere Abmachungen getroffen werden mußten. Wurde diese Mitarbeit zugestanden, dann war oft auch bestimmt, wie weit sie gehen durfte.

Es leuchtet nun ohne weiteres ein, daß in derartigen Fällen das Gutachten desjenigen Sachverständigen den Ausschlag gibt, der in dem feinsten Unterscheiden der verschiedenen „Hände", die bei der Ausführung eines Gemäldes beteiligt gewesen sind, die größte Übung hat,[1]) während in anderen nur der wissenschaftlich geschulte Historiker — bei der Entscheidung über die Echtheit von Signaturen sogar der Chemiker — die richtige Bestimmung geben kann.

Scheinbar ist dieser Weg, um zur Wahrheit zu gelangen, ein wenig sicherer. Die Erfahrung hat aber deutlich gezeigt, daß gerade das Gegenteil der Fall ist. Das Unterscheiden der verschiedenen „Hände" ist allerdings ein ziemlich komplizierter Prozeß, da man

[1]) Vgl. Friedländer, Der Kunstkenner, Berlin, Bruno Cassirer, 1919, und Friedländer, Kennerschaft, Kunsthistorie und Ästhetik, in Kunst und Künstler, XVI, Heft VIII, Mai 1918, S. 289.

nicht nur in sich aufnehmen soll, wie ein Maler den Pinsel führt, sondern auch seinen Geschmack, seinen Sinn für Farbe, Form und Linie erfassen muß, wie auch sein Bestreben und sein Können: was er erreichen wollte und erreicht hat.

Unmittelbar schon beim ersten Anblick ruft ein Kunstwerk beim Betrachter Eindrücke hervor, durch die er fühlt, ob es urwüchsig oder schwach, von starkem Geist durchzogen oder etwa mit ängstlicher Vorsicht entstanden ist. Das Gefühl und der Blick für diese wesentlichen inneren Eigenschaften bilden einen bedeutenden Faktor bei aller stilkritischen Arbeit. Wer diesen nicht achtet, kommt nie hinaus über ein wissenschaftliches Aufzählen von auswendig gelernten technischen Eigenschaften, während er diese nur betrachten sollte im Zusammenhang mit dem künstlerischen Gehalt des Ganzen, von dem sie nur einen Teil bilden. Sehr zutreffend äußert sich Friedländer[1]) hierüber, wo er sagt: „Die Kunstbetrachtung, die, koste es was es wolle, Wissenschaft werden will, droht eine Wissenschaft gegen die Kunst zu werden."

Wer sich zur Stilkritik berufen fühlt, bemerkt schon bald, ob er auch wirklich die Gabe dafür hat, sich ihrer in richtiger Weise zu bedienen. Sofern jemand einen guten „Blick" hat, d. h. ein scharfes Auge, um Form, Linie und Farbe sich zu merken und in sich aufzunehmen, sofern er dann auch diese Eigenschaft durch stetige Übung und spezielles Studium fortwährend weiter entwickelt, hat er ja ununterbrochen Gelegenheit, die Richtigkeit seiner stilkritischen Erkenntnis in all den Fällen an sich selbst zu überprüfen, wo später die Richtigkeit seines Blickes durch das Finden von Signaturen oder historischen Beweismomenten bewiesen wird. Ich erinnere mich noch lebhaft der Freude, die ein Anfänger bei seiner Entdeckung hatte, daß die Marinelandschaft auf dem Hintergrund eines von Ferd. Bol gemalten Bildnisses von Willem van de Velde stammen müsse. Als er dann seine Wahrnehmung im Museumskatalog bestätigt fand, war das eine große Ermutigung für ihn, auf dem eingeschlagenen Wege weiterzuschreiten.

[1]) Der Kunstkenner, S. 15.

Wie sich die Richtigkeit von Zuschreibungen, die auf stilkritischem Wege erfolgt sind, dann durch spätere historische Funde herausgestellt hat, sei noch an einigen typischen Beispielen erläutert. Sehr bekannt ist, wie W. v. Bode, ausschließlich gestützt auf Folgerungen, die sich ihm aus Veränderungen in Rembrandts Malweise ergeben hatten, nachwies,[1]) daß dieser Meister ein Jahr später von Leiden nach Amsterdam übergesiedelt sei, als man bis dahin gewöhnlich annahm. Spätere Archivfunde erbrachten den Beweis für die Richtigkeit von Bodes Blick.

Derselbe Kenner folgerte, gleichfalls nur aus stilkritischen Indizien, daß Adriaen Brouwer seine Lehrzeit nicht in Flandern, sondern in Holland verbracht haben müsse. Auch dafür haben später die Archivfunde von Bredius den strikten Beweis gebracht.

Der bekannte Sammler Werner Dahl († 1905) in Düsseldorf war durch stilkritischen Vergleich zu der Überzeugung gekommen, ein Gemälde, das als Salomon Ruysdael in der Kopenhagener Galerie hing, müsse von Jacob van Mosscher sein. Als man das Bild aus dem Rahmen genommen hatte, stand auf dem von diesem überdeckten Rand die Signatur Mosschers. Auf einem Bilde, das im Budapester Museum Verboom zugeschrieben war, entdeckte man bei eingehender Untersuchung richtig die Signatur des Gillis Rombouts, nachdem es Hofstede de Groot als von diesem Meister stammend erkannt hatte.

Zahllose weitere Beispiele ließen sich mit Leichtigkeit beibringen. Nur eines sei noch genannt, wo mehrere Spezialisten ganz unabhängig voneinander dieselbe Zuschreibung machten. Das Gemälde von Cornelis de Man im Berliner Museum (Depot, Nr. 796) wurde von Waagen, Bredius und Hofstede de Groot als Werk dieses Malers erkannt, ohne daß der eine von der Meinung des andern Kunde gehabt hätte.

Die Richtigkeit der Methode wird also sozusagen täglich aufs neue bewiesen. In welcher Weise sie in der Praxis angewendet werden muß, ist aber nicht so ganz einfach auseinanderzusetzen.

---

[1]) Rembrandts früheste Tätigkeit, in „Die Graphischen Künste“ 1881.

Eine Grundbedingung dabei ist vor allem, daß man sich die Gemälde ganz genau ansieht und sich die Eigentümlichkeiten eines jeden Malers, den Habitus, die Haltung seiner Bilder in erster Linie, und dann die unterscheidenden Merkmale zwischen den

Abb. 24. Esaias van de Velde, Winterlandschaft. Haag, Mauritshuis.

Großmeistern und ihren Nachfolgern bis zu den allerkleinsten Einzelheiten sorgfältig merkt. So hatte z. B. Salomon Ruysdael eine ganz bestimmte, von niemand anders angewandte Manier, wie er die gerade über dem Horizont befindlichen Partien des Himmels anzulegen pflegte. Daran erkennt man ihn ebenso schnell wie etwa Willem van de Velde d. J. an den Figürchen und der Takelage oder Jan Vermeer van Delft an seiner eigentümlichen, nicht näher zu beschreibenden Malweise; nicht zu beschreiben deshalb, weil sich das, ebenso wie bei kleinen Unterschieden in Geruch und Geschmack, nicht ausdrücken oder einer andern Person verdeut-

lichen, sondern nur durch jedermann selber wahrnehmen läßt. Sehr zu Recht wird hier mit dem verglichen, was der Kaufmann „Warenkenntnis“ nennt. Gerade so gut wie der Tabaks- oder Kaffeekenner infolge natürlicher Veranlagung und großer Übung die allerfeinsten Nuancen zu unterscheiden imstande ist, soll das der Bilderexperte auf seinem Gebiet auch sein; denn nur so wird er durch Erkennen und Feststellen technischer Verschiedenheiten zu positiven Resultaten gelangen. Friedländer hat es so

Abb. 25. Jan van Goyen, Winterlandschaft. Sammlung Eugène Max, Paris.

vortrefflich charakterisiert in den Worten: „Der Kunstforscher verfügt über mehrere Instrumente, sein feinstes Instrument aber ist sein Stilgefühl, leicht verletzlich, aber unentbehrlich.“[1])

Besondere Schwierigkeiten bieten sich nur dann, wenn es die Grenzen festzustellen gilt in Fällen, wo die Technik eines Meisters in diejenige eines andern gewissermaßen übergeht, oder die Kunst ein und desselben Meisters so große technische Veränderungen durchgemacht hat, daß dieser sich selber nicht mehr gleichsieht. So sind z. B. frühe Bilder des Jan van Goyen ganz in der Art des Esaias van de Velde gemalt (Abb. 24 und 25), während seine

[1]) Max J. Friedländer, Der Kunstkenner, S. 19.

Abb. 26. A. van Ostade, Bauernfest. Haag, Mauritshuis.

späteren ganz anders aussehen, und gewisse Landschaften von Hobbema lassen sich nur mit Mühe von solchen Jacob van Ruisdaels unterscheiden. Bei Nicolaes Maes weichen die Werke seiner Frühzeit so stark von denen aus späteren Jahren ab, daß man früher annahm, es müsse zwei verschiedene Maler dieses Namens gegeben haben. Sehr schwer lassen sich z. B. auch Jacob

Abb. 27. Victoryns, Trinkende Bauern. Maarssen, Sammlung Köhler.

van Ruisdael und einige seiner Nachfolger auseinander halten. So gehen des öfteren etwa Bilder von Cornelis Vroom, Guilliam du Bois und Gerrit van Hees unter Ruisdaels Namen.

Da die Untersuchungsmethode fortwährend an Genauigkeit zunimmt, zeigt sich immer mehr, daß das, was man bisher für das Werk ein und desselben Meisters in seinen verschiedenen Qualitäten und Stilphasen hielt, die Arbeit mehr als eines Malers sein müsse. So war es möglich, zahlreiche Stücke aus dem Oeuvre der Großmeister auszuscheiden und dem wirklichen Urheber wieder zurückzugeben. Es wurde z. B. nachgewiesen, daß — wie bereits

oben (vgl. dazu Abb. 17 und 18) erwähnt — ein gewisser P. Janssens Elinga ein sehr verdienstlicher Nachfolger des Pieter de Hooch gewesen ist; daraufhin stellte sich denn auch mancher sog. Pieter de Hooch als ein Werk des Janssens heraus. Daß von den vielen dem Adriaen van Ostade zugeschriebenen Bildern eine Anzahl

Abb. 28. N. Maes, Badende Knaben. Paris, Louvre.

von der Hand des Victoryns sind, hat noch K. Freise († 1916) ebenso glücklich wie zutreffend festgestellt.[1]) Bildnisse von Luttichuys gehen zuweilen als von Terborch, Bilder von Ludolf de Jongh als die des Aelbert Cuyp, oder solche von Sorgh als diejenigen Brekelenkams. Viele Gemälde des Frans Hals oder Jan Steen, die für diese Meister als nicht gut genug gelten können, sind wohl das Werk ihrer Söhne. Ferner wissen wir z. B., daß van Duynen die Fisch-

[1]) Monatshefte für Kunstwissenschaft III 1910 S. 324 ff. — Vgl. Abb. 26 und 27.

Abb. 29. N. Maes, Kuchenbäckerin. Früher Sammlung Steengracht.

stilleben des van Beyeren nachgeahmt hat. In einem ähnlichen Verhältnis zueinander standen Lodewijck und Bartholomäus van der Helst, J. v. Streeck und W. Kalff, Huchtenburgh und Wouwermans, Dusart und A. van Ostade, Dou und van Spreeuwen; ferner auch Molenaer und Leyster oder Lievens, Bol und Flinck einerseits zu Hals oder Rembrandt andererseits usw.

Die Unterschiede zwischen all diesen Malern und ihren Nachahmern sind nur durch eigenes selbständiges Sehen zu erlernen. Zwar weiß man in vielen Fällen, daß Nachahmer existieren, deren Namen man aber noch nicht kennt, während man in andern Fällen wieder nur ihr Bestehen vermutet. Daher ist ein noch subtileres Forschen, ein noch schärferes Auseinanderhalten nötig. Die Skepsis nimmt immer mehr zu, weil man zu der Überzeugung gekommen ist, daß hier nur der Zweifel zur endlichen Sicherheit führen kann. Zwar zeitigt dann diese Skepsis oft Hyperkritik, die aber auch eine gute Seite hat, indem sie durch ihr Revisionsbedürfnis auf unklare Fälle immer wieder zurückkommt und zur Entgegnung auf Grund erneuter Untersuchungen anreizt.

Echt bezeichnete oder durch ihre Herkunft sicher zu bestimmende Bilder bleiben hier natürlich außer Diskussion; ebenso die, welche in ihrer Technik und ganzen Anlage so charakteristisch sind, daß kein Zweifel über ihre Zuschreibung aufkommen kann. Würde man z. B. auch die schon erwähnten historischen Beweise dafür nicht haben, daß die „Allegorie des Glaubens" vom Delfter Vermeer (Haag) [Abb. 19] schon im 17. und 18. Jahrhundert als sein Werk verkauft worden ist, so müßte das Bild — es ist nicht bezeichnet — infolge seiner charakteristischen Malweise eben doch ein unbestreitbar echtes Werk dieses Meisters genannt werden. Kurzum, es gibt eine Menge von unsignierten Gemälden, deren Technik so vollkommen mit derjenigen von bezeichneten oder durch historische Tatsachen belegten übereinstimmt, daß jeder Zweifel beim Feststellen des betreffenden Malers ausgeschlossen ist.

Bisweilen helfen auch andere gemeinsame Merkmale auf den richtigen Weg. So war z. B. das hierbei abgebildete Stück mit badenden Knaben (Abb. 28) ein großes Rätsel, bis sich heraus-

stellte, daß dieselben Jungen und derselbe Hund auch auf der „Kuchenbäckerin“ des Nicolaes Maes (Abb. 29) vorkommen. Zudem ergibt sich aus der technischen Behandlung, daß sie nicht von einem Landschaftsmaler gemacht sein können, und verrät die Art, wie die Figuren beleuchtet sind, den Maler von Innenräumen. All dies, sowie die Wiedergabe einer Ruine aus der Umgegend von Dordrecht im Hintergrund des Bildes wies auf den Dordrechter Figurenmaler Maes. Ihm wurde nun das Bild ebenso zugeschrieben wie die Kuchenbäckerin.[1])

Die Zahl derjenigen Bilder, die ausschließlich auf Grund ihrer charakteristischen Eigenschaften mit Sicherheit einem bestimmten Maler zugeschrieben werden, ist — selbst in den Museen — sehr groß. Die meisten Galeriedirektionen setzen eine Ehre darein, solche Gemälde so gut es nur möglich ist zu bestimmen, so daß denn auch in den wichtigsten Museen die allermeisten Stücke allmählich richtig benannt worden sind.

Nun bleiben aber noch sehr viele Bilder übrig, bei denen man nicht so sicher vorgehen kann, vor allem eine Menge, die man mit dem besten Willen nicht bestimmen oder in einer Gruppe anonymer Stücke wird unterbringen können, weil sie stilistisch mit keinem andern Werk zusammengehen, das sich irgendwie klassifizieren ließe. Wäre z. B. das große Bild von Koedyck, Tobias mit dem Engel (Abb. 30), das ich vor einigen Jahren im Haag fand, nicht bezeichnet gewesen, dann würde wohl niemals irgend jemand auf den wahren Urheber geraten haben; es sei denn, man hätte vielleicht einmal einen historischen Beweis gefunden. Von Koedyck kannte man damals nur ganz feine, in der Art Dous gemalte kleine Bildchen (wie z. B. der Nüsse naschende Knabe, Abb. 31), während dies ein großes, sehr breit gemaltes Stück ist.[2])

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz in Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1911 S. 440. Seitdem hat A. Bredius (Künstler-Inventare V, 1619) Die badenden Knaben dem F. Verwilt zugeschrieben. Zwar hat dieser öfters Badende gemalt, aber jene Darstellungen sind in der Art Poelenburgs gehalten.

[2]) Oud Holland XXVII, 1909 S. 1 ff.

Zu der großen Masse von Gemälden, die wohl niemals auf einen Meister bestimmt werden können, gehören ferner alle diejenigen, die zu wenig charakteristische Merkmale aufweisen. Man denke sich etwa, daß fünf Schüler alle nach demselben Modellkopf malen und der Lehrer jedem etwas dabei hineinkorrigiert. Wer soll nun jemals später, außer den Beteiligten selber, noch genau sagen können, wer jede dieser Studien gemacht hat? Es sei denn, daß einer schon als

Abb. 30. Isaack Koedyck, Tobias und der Engel.

Lehrling durchaus eigenartig gemalt hätte. So wäre z. B. der Umstand erklärlich, daß man vom Delfter Vermeer kein Werk vor seinem 24. Lebensjahre kennt.

Auch können Bilder eines sonst bekannten Meisters noch unvollendet, in einem Zustand von „Charakterlosigkeit", liegen bleiben, so daß sich später einmal über sie nichts anderes wird aussagen lassen, als daß sie in die Richtung dieses Malers gehören.

Große Schwierigkeiten sind auch dann zu überwinden, wenn es Schöpfungen ein und desselben Meisters zu identifizieren gilt, die aber in ganz verschiedenem Tempo gemacht sind. Fänden wir z. B. eine sehr schnell gemachte Studie von Pieter de Hooch, so wäre sie, sofern sie nicht signiert ist, für uns wohl kaum als von ihm stammend zu erkennen. Vielleicht würden wir sie als sein Werk

vermuten, beweisen könnten wir das aber wohl niemals. Als schlagendes Beispiel vergleiche man die beiden Zeichnungen von Jozef Israëls,

Abb. 31. Isaack Koedyck, Naschender Knabe. Früher Sammlung Delaroff, St. Petersburg.

eine flüchtige, aus dem Kopf gemachte Kritzelei (Abb. 32) und eine sorgfältige Naturstudie (Abb. 33). Lägen in diesem Fall nicht bestimmte historische Beweise vor, so käme man nie über ein bloßes

Vermuten hinaus, daß auch die flüchtige Zeichnung wirklich vom selben Meister herrühre.

Aber es gibt in dieser Hinsicht noch andere Klippen und Fallstricke. Einmal sind es die Werke von Schülern und Nachfolgern, dann diejenigen der Kopisten und Fälscher, endlich die Übermalungen sogenannter „Restauratoren".

Abb. 32. Jozef Israëls, Federzeichnung.

Durch systematische Untersuchung hat sich herausgestellt, daß es auch in Holland während des 17. Jahrhunderts als Regel gelten kann, daß ein Schüler damit beginnt, der Nachfolger seines Lehrmeisters zu sein, ja es sogar öfters auch bleibt. Nur die sehr ausgeprägten Individualitäten unter den Jüngern wußten sich alsbald von einer Gefolgschaft freizumachen, die übrigen aber trachteten ihrem Meister in jeder Hinsicht nachzukommen. Diejenigen, die es hierin am weitesten zu bringen wußten, gehen auf die denkbar kleinsten Kleinigkeiten der Malweise ihres Lehrers ein. Ohne weiteres ist klar, wie schwer nun für den Kritiker die Feststellung werden muß, ob ein Gemälde vom Lehrer in einem schwachen Moment gemalt oder ob es ein besonders geglücktes Werk des Schülers oder Nachfolgers ist.

Wo nicht, wie etwa bei Judith Leyster oder Pieter Janssens, Signaturen oder historische Beweismomente den Weg ebnen helfen, ist diese Unterscheidung nur schwer oder überhaupt nicht zu machen. Das einzige Mittel ist hier fortwährendes Mißtrauen und

Abb. 33. Jozef Israëls, Gezeichnete Studie.

stetes Wiedervergleichen mit authentischen Werken der Lehrmeister. Das künstlerische Fühlen des Kritikers zeigt dann weiter oft den richtigen Weg zur Lösung, indem es Spontanität in der Malweise von gewissenhafter Nachahmung zu unterscheiden weiß. Salomon Reinach (Apollo, 1904, S. 158) sagt es so deutlich: „Pourquoi une copie d'après un chef d'oeuvre n'est-elle presque jamais un chef d'oeuvre? C'est que le sentiment personnel d'un grand artiste ne s'affirme pas seulement dans l'invention, dans la disposition des figures, mais dans des nuances de forme infiniment subtiles qui échappent à l'attention d'un copiste."

Vielleicht die aktuellste Reihe von einschlägigen Beispielen

dürften die Werke des Frans Hals bieten (vgl. Abb. 34 und 35). Bei den ihm zugeschriebenen Studien mit Kinderköpfchen sind wenigstens zwei verschiedene „Hände" zu unterscheiden. Die eine

Abb. 34. Frans Hals d. Ält., Lachender Junge mit Glas. Großh. Museum, Schwerin.

wird wohl dem Vater, die andere dem Sohn Frans Hals angehören. Auch die Hals-Nachahmungen der Judith Leyster, etwa ihre Bildnisse stehender Personen, werden noch öfters vorbehaltslos und ganz in guten Treuen als Arbeiten von Frans Hals verkauft, während es Jahre gedauert hat, bis man aus den Gemälden des

Dirck Hals die bis damals (1916) gänzlich unbekannten Bilder Willem Buytewechs ausscheiden konnte.[1])

Abb. 35. Frans Hals d. Jüngere? Singende Knaben. Privatbesitz.

Und doch wäre es denkbar, daß hier Klarheit geschaffen würde, und zwar nicht allein dadurch, daß man sich bemühte, heraus-

[1]) Vgl. meine diesbezügliche, seitdem von namhaften Spezialisten, wie Bode, Bredius, Friedländer und Goldschmidt völlig anerkannte Lösung dieser Frage in der Zeitschrift Oud Holland, 1916.

zufinden, ob vielleicht weniger gute Exemplare durch die Art ihrer Farben oder die Zurüstung des Holzes auf eine andere Herkunft wie das Atelier von Hals hinweisen, sondern auch dadurch, daß man in jedem einzelnen Falle fragt: arbeitete der Maler hier ganz nach der Natur oder schwebte ihm in Gedanken ein bestimmtes Vorbild seines Lehrers vor, oder hat er sich direkt an eine gemalte Vorlage gehalten?

In vielen Fällen ist auf diese Weise schon eine sichere Feststellung geglückt. Denn öfters ergibt sich, daß ein Nachfolger versucht hat, bestimmte Partien in derselben Folge der Pinselstriche und mit gleich breiten Pinseln zu malen. Oder es zeigt sich, daß verschiedene Einzelheiten (vor allem dort, wo es aufs Konstruktive ankommt) nicht begriffen und also undeutlich oder mißverstanden wiedergegeben sind. Daran erkennt man etwa alte Kopien nach Rembrandt, der ja z. B. schon 1639 von Jacob Koninck kopiert wurde.

Handelt es sich nicht um breit gemalte Stücke, sondern z. B. um bedächtig ausgeführte Genrebilder oder Landschaften, so ist die Sache leichter. Denn dann verraten sich Schüler oder Nachfolger fast durchweg sogleich, da es ihnen an Kraft zu fehlen pflegt. Und das muß sich gerade hier um so stärker geltend machen, wo sie die Natur durch die Technik und Kompositionsweise ihres Lehrmeisters sehen. Was sich beim Vergleich beglaubigter Werke von Lehrern und Schülern (etwa bei Rembrandt — Bol — Flinck — Backer oder bei B. v. d. Helst—Lod. v. d. Helst—A. v. d. Tempel) ergibt, bietet oft eine sehr erwünschte Handhabe bei der Beurteilung der Werke anderer Meister, wie z. B. bei Jan Steen und seinen Nachfolgern, oder bei Netscher und seinen Kopisten.

Besondere Beachtung verdienen jene Fälle, wo ein Schüler, der zu einem noch jungen Großmeister in die Lehre kommt, in der Art desselben zu malen beginnt und sein ganzes Leben auch damit fortfährt. Dabei bildet er dann Geist und Technik der frühen Werke seines Lehrers weiter aus und gelangt bisweilen sogar zu sehr guten Resultaten. Diese begreifliche, aber doch sehr eigentümliche Erscheinung zeigt sich bei dem schon erwähnten Victoryns,

der sein Lebtag in der Art der Frühwerke des Adriaen van Ostade malte.

Sehr viel Mühe macht es auch, die Hand derjenigen Mitarbeiter zu erkennen, die auf demselben Gemälde mit dem Hauptmeister zusammen nach bestem Können sich dessen Malweise anpaßten. Da muß wiederum von schon bekannten Tatsachen ausgegangen werden, an denen man sich übt. Wir wissen z. B., daß die sog. „magere Kompagnie", offiziell die Korporalschaft von Hauptmann Reynier Reael und Leutnant Cornelis Michielsz Blaeuw, im Amsterdamer Reichsmuseum zwar von Frans Hals entworfen und begonnen, aber dann von Pieter Codde vollendet worden ist. Codde hat sich alle Mühe gegeben, um Hals möglichst ähnlich zu sein, dennoch sind bei scharfem Zusehen hier und da deutlich die verschiedenen „Hände" zu unterscheiden. In anderen Partien hingegen läßt es sich wieder nicht feststellen, ob sie von Hals oder Codde gemalt sind.

Ferner wissen wir u. a., daß der Bildnismaler Jan de Baen die Hintergründe und Gewandpartien auf seinen Porträts öfters durch Jan Vollevens ausführen ließ;[1]) daß Frans van Ommeren bei Ferdinand Bol Gehilfe war,[2]) daß Jan Baptist Weenix bisweilen dem Berchem half,[3]) daß Huchtenburg seine eigenen Bilder kopierte oder kopieren ließ und dann selber retuschierte.[4])

Hält man sich dergleichen stets vor Augen und läßt man darüber das eingeborene Kunstgefühl nicht nur nicht einschlafen, sondern immer in erster Linie mitsprechen, so kommt man schließlich durch eigene Übung beim Unterscheiden und Erkennen von Bildern und ihren Urhebern sehr gut vorwärts.

Unsere Betrachtungen würden aber nicht vollständig sein, wenn wir all die Kopisten- und Fälscherkniffe, die ja schon so manchem

---

[1]) van Gool, Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen, 1750, I S. 90.

[2]) Oud Holland VI 1888 S. 71.

[3]) Jacob Campo Weyerman, Levensbeschrijvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen, 1729, II S. 195.

[4]) van Gool, a. a. O. II S. 412.

Abb. 36. J. van Huysum, Blumen.

Abb. 37. Moderne Nachahmung eines alten Blumenstückes.

einen üblen Streich gespielt haben, mit Stillschweigen übergehen wollten. Jeder richtige Kenner alter Bilder muß damit ebensogut vertraut sein, wie der Kriminalist mit den verschiedenen Verbrechertricks.

Leicht läßt sich alles entlarven, was auf ein Stück Leinwand oder Holz gemalt ist, welches einer späteren Zeit angehört als der

des vom Fälscher nachgeahmten Malers. Schon das Vorkommen eines anderen Materials als desjenigen, welches ein bestimmter Meister stets benutzt, ist verdächtig. Ebenso natürlich und selbstverständlich wie z. B. ein Bild von Schalcken auf Kupfer ist, ebenso verdächtig ist im Prinzip ein auf dieses Material gemalter Jan Steen. Weitere feste Unterlagen für die Datierung eines Bildes oder etwa für das Erkennen einer Kopie des 18. Jahrhunderts nach einem Original aus dem 17. ergeben sich für den, der die nötige „Warenkenntnis" besitzt, auch aus der Art des Malgrundes oder der Sprungbildung (Craquelure), aus den durch das Alter eines Bildes hervorgerufenen Farbveränderungen und noch andern ähnlichen Merkmalen.

Gleichfalls unschwer lassen sich solche Kopien erkennen, die nach Bildern gemacht sind, deren alter Firnis gelb oder braun geworden ist. Der Kopist, welcher die derart vergilbten wärmeren und also nicht die ursprünglichen Farben wiedergibt, liefert somit eine Kopie, die bereits in ihrer Farbschicht Töne enthält, die das Original erst durch die Firnislage bekommen hat. Dies ist ein Unterschied, der den Sachverständigen sofort auffällt.

Oft bietet auch das Studium der Bildformate, die bei bestimmten Meistern und in bestimmten Zeitabschnitten oder Schulzentren gebräuchlich gewesen sind, nützliche Anhaltspunkte.[1])

Moderne Kopien nach holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts lassen sich durchweg leicht als solche erkennen; sogar, wenn sie auf alte Leinwand oder ein altes Brett gemalt sind, keine Farbe aus Tuben dabei verwendet und die alte Farbbehandlung so viel wie nur möglich nachgeahmt ist.[2]) Das künstliche Verändern von Farben (z. B. das Blindmachen mit Ultramarin gemalter Partien), das nachträgliche Anbringen der Sprungbildungen im Firnis, das Übertragen auf neue Leinwand und die hierdurch bedingte Durchdringung eines Gemäldes mit der Klebe-

[1]) Vgl. hierzu meinen Aufsatz in Oud Holland XIX 1901 S. 88.

[2]) Für die stilkritische Untersuchung eines Gemäldes auf chemischem Wege vgl. man die merkwürdigen aber noch keineswegs endgültigen Studien von A. P. Laurie in seinen „The pigments and mediums of the old masters", London 1914.

Abb. 38. Teilstück aus dem vorigen Bilde.

masse, alles das sind Dinge, auf die ein Fachmann nicht mehr hereinfallen wird, seit die Kenntnis der Fälscherkünste zum ABC der Expertisenpraxis gehört.

Als gutes Beispiel eines modernen Falsifikats vergleiche man die Abbildung eines alten Blumenstückes mit denjenigen eines modernen (Abb. 36, 37 und 38). Hier ist die alte Sprungbildung dadurch nach-

geahmt, daß der Firnis in halbtrockenem Zustand mit Leim überstrichen wurde.

Kopien späteren Datums verraten sich oft auch durch die abweichende Art, in welcher sich ihre Farben verändern; denn diese

Abb. 39. Alte Kopie nach Frans Hals d. Ält., Der Narr. Amsterdam.

verfärben sich mit der Zeit, und zwar werden die meisten in der Regel dunkler. Daß dies aber in jeder einzelnen Periode in verschiedener Weise geschieht, ist oft eine wertvolle Hilfe beim Aufdecken von Fälschungen.

Nur mit vieler Mühe hingegen lassen sich diejenigen Kopien als solche auch wirklich festlegen, die noch zu Lebzeiten des Malers, von dem das Original stammt, entstanden sind. Sind sie doch häufig von Schülern gemacht, die selber Künstler von erstem Rang zu

werden begannen. Man erinnere sich nur etwa der Kopie (Gotha, Museum), die Caspar Netscher 1655 nach Gerard ter Borchs sog. „väterlichen Ermahnung“ gemalt hat.[1]) Ein nicht minder lehrreiches Beispiel ist auch der bekannte „Narr“ im Amsterdamer

Abb. 40. Frans Hals d. Ält., Der Narr. Sammlung Gustave de Rothschild, Paris.

Reichsmuseum (Abb. 39). Er stammt nicht von Frans Hals selber, sondern irgendein tüchtiger Meister, dessen Namen wir nicht kennen, hat ihn nach dem Original bei Gustave de Rothschild in Paris kopiert (Abb. 40). Auf dem Original, welches ein frühes, etwa 1620 gemaltes Bild ist und als solches eine gewisse Härte in der

[1]) Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis, Bd. V S. 69.

Färbung aufweist, ist die ganze Haltung unmittelbar nach der Natur beobachtet. Das Lachen von Augen und Mund ist geradezu bestechend. Bei der Kopie ist zwar der Gesamtton schön, sogar in malerischer Hinsicht anziehender als beim Original; hingegen ist das Gesicht viel weniger plastisch und scharf charakterisiert

Abb. 41. Alte Kopie nach Aelbert Cuyp, Ansicht von Dordrecht. Amsterdam, Reichsmuseum.

und sind z. B. die Augen matt. Auch hat der Kopist die Konstruktion der Laute nicht ganz verstanden.

Ein anderes, gleichfalls im Reichsmuseum befindliches, vorzügliches Beispiel einer alten Kopie, deren Vorbild noch nachzuweisen ist, ist der beistehend wiedergegebene „Blick auf Dordrecht" (Abb. 41). Das Bild ist eine Kopie nach der linken Hälfte eines der größten Werke des Aelbert Cuyp (Sammlung Captain Holfort, London [Abb. 42]). Das Original war seinerzeit in zwei gleiche Teile zerschnitten worden, die 1834 als Gegenstücke bei Lady Stuart

in London hingen. Beide wurden 1841 an den Kunsthändler Brown verkauft, von diesem wieder zusammengefügt und das derart wiederhergestellte Original dem Großvater des gegenwärtigen Besitzers verkauft.[1]) Der nicht signierten Kopie fehlen, wie Hofstede de Groot sehr zu Recht bemerkt, Glut, Leuchtkraft und Durchsichtigkeit der Farben, die dem Originale in so hohem Maße eigen sind. Sie ist nach der linken Hälfte gemacht, und zwar vermutlich bereits im 18. Jahrhundert, jedenfalls aber vor 1839, in

[1]) Die Beziehungen zwischen Original und Kopie sind erstmalig durch Hofstede de Groot in „Hollandsche kunst in Engelsche particuliere verzamelingen" klargelegt worden.

Abb. 42. A. Cuyp, Ansicht von Dordrecht. London, Sammlung Holfort. (Nach einer Radierung von P. J. Arendzen.)

welchem Jahre sie in die Sammlung van der Hoop kam. Verglichen mit ihrem Vorbild erscheint sie von ziemlich grober Ausführung und als ein Werk, das der Kopist anscheinend allzu schnell fertig haben wollte.

Je mehr derartige Fälle man kennen lernt und untersucht, desto mehr kommt man zu der Überzeugung, daß für den Unterschied zwischen Original und Kopie auch damals dasselbe gilt, wie heutzutage: geht der Kopist besonders auf große Genauigkeit aus, dann fehlt es seinem Werk an Kraft; legt er umgekehrt darauf keinen Wert, dann kommen genügend persönliche Züge in seine Kopie, um uns sie nicht nur als solche, sondern oft sogar auch den Kopisten selber daran erkennen zu lassen. Ich erinnere mich z. B., daß mir ein Londoner Kunsthändler eine Kopie nach A. v. d. Velde zeigte, die sich mit Sicherheit als von J. Kobell (1778—1814) bestimmen ließ.

Abb. 43. P. de Hooch, Im Wohnzimmer. London.

Ein besonders gutes Hilfsmittel beim Unterscheiden von alter Kopie und Original ist das Beobachten von besonderen Eigentümlichkeiten, die mit der Entstehung des letzteren zusammenhängen und die in den allermeisten Fällen bei einer Kopie

fehlen. Hierzu gehören diejenigen Partien, die der Künstler selber während des Malens verändert hat (Repentirs oder Pentimenti) und andere von ihm untermalte Bildteile, die später wieder durch die Übermalung hindurch sichtbar geworden sind. Dies sind beides Überbleibsel von Stadien, die das Original vor der Vollendung durchgemacht hat; der Maler beabsichtigte, daß sie später nicht mehr sichtbar sein sollten.

Mit der Zeit sind aber diese Repentirs und untermalten Partien oft wieder zum Vorschein gekommen, z. B. bei einem Pieter de Hooch (London, National Gallery, Abb. 43), wo durch den Rock der Dienstmagd vor dem Kamin die Fliesen des Fußbodens sichtbar werden; daraus ergibt sich also, daß der Meister erst diesen vollendet und dann erst die Frauenfigur darüber gemalt hat. Eine alte Kopie nach diesem Gemälde, zu einer Zeit gemacht, wo das Stückchen Fußboden noch nicht durch die Figur „hindurchgewachsen" war, würde demnach diese Eigentümlichkeit nicht aufweisen, denn der Kopist malt das, was er sieht und nicht das, was darunter sitzt; um diesen Teil der Entstehungsgeschichte kümmert er sich nicht. Eine alte Kopie hinwiederum, die zu einer Zeit entstand, wo die durchgewachsene Partie schon sichtbar war, wird diese wohl auch nicht zeigen, weil derjenige, der damals eine Kopie kaufte, sie nicht in diesem — ebensowenig von Pieter de Hooch selber so gewollten — Zustand angenommen haben würde. Nur eine viel später in betrügerischer Absicht hergestellte Kopie wird die betreffende durchgewachsene Stelle aufweisen. Aber in einem solchen Fall können dann leicht andere Momente, wie etwa die Sprungbildung, zur Entlarvung des Falsifikats führen.

Die Maler des 17. Jahrhunderts kennen alle Einzelheiten der Natur, die sie wiedergeben, ganz genau, die Kopisten aber keineswegs immer, denn ihnen ist es nicht um eine künstlerische Äußerung zu tun, sondern lediglich um eine bis zum Verwechseln ähnliche Nachahmung ihres Vorbildes. Bei solchem Vorgehen geben sie sich bisweilen keine genaue Rechenschaft von der dargestellten Wirklichkeit, und wenn es uns gelingt, einen Verstoß gegen diese festzustellen, lassen sich auch dadurch Original und Kopie unterscheiden.

Ein gutes Beispiel hierfür bildet ein Wasserfall von Jacob van Ruisdael und eine prächtige Kopie danach (Abb. 21 und 22),

Abb. 44. C. Netscher, Musizierende Gesellschaft. München.

die so ausgezeichnet ist, daß sie als vermeintliches Original jahrelang um vieles Geld ihre Besitzer wechseln konnte. Nun stammt aber nicht nur ihre Leinwand nicht aus dem 17. Jahrhundert, sondern auch ihre Farben sind nachgedunkelt, so daß der für Ruisdael so bezeichnende silbergraue Ton fehlt. Einen in diesem Fall besonders merkwürdigen Beweis für die Unechtheit bildet aber

der Umstand, daß der Kopist, obzwar ein tüchtiger Maler, nicht danach gestrebt hatte, die Wolkenbildungen und ihre Beziehungen

Abb. 45. Alte Kopie nach C. Netscher, Musizierende Gesellschaft. Karlsruhe.

zum Land und den Wasserpartien auf seinem Vorbild zu verstehen und nicht nur im Hügelgelände und beim Hintergrund, sondern auch in der Wolkenspiegelung naturwidrige Fehler beging, wie sie bei Ruisdael undenkbar sind.

Ganz Ähnliches konnten wir vor einigen Jahren auch an

einer Kopie nach einem Schimmel von Potter beobachten, deren Original ebenfalls zufällig noch nachzuweisen war. Augenscheinlich

Abb. 46. Ausschnitt aus einem Original von Karl du Jardin.

kannte ihr Urheber den Bau des Pferdes nur sehr unvollkommen: wohl zeichnet er alle Körperteile genau nach, begreift aber keineswegs völlig, was Potter hatte geben wollen. Zudem fehlt es der

Kopie, im Vergleich zum Originale, an perspektivischer und atmosphärischer Tiefe.

Abb. 47. Ausschnitt aus einer Kopie (19. Jahrh.) nach dem Dujardin Abb. 46.

Wir bilden hier noch zwei Bilderausschnitte ab. Der eine (Abb. 46) ist aus einem Karel Dujardin, der andere (Abb. 47) aus einer Kopie nach demselben. Während man auf dem Original deutlich das

Durchwachsen der Holzfasern sieht, fehlt das bei der Kopie. Auch versäumte der Kopist das Vollenden des Laubes unten. Jedoch fügte er rechts oben Vögel hinzu.

Alle zum Teil recht schwierigen Fragen, die sich auf alte Kopien beziehen, bedürfen zu ihrer endgültigen Lösung noch eingehender Untersuchung. Jedes alte Bild, von welchem eine oder mehr Wiederholungen existieren, verdächtigt gewissermaßen diese andern Exemplare und erfordert eine Nachprüfung der Zuschreibungen mittels Vergleichung.

Von Ruisdaels „Blick auf Haarlem" z. B. gibt es so viele Wiederholungen, daß man zweifeln muß, ob sie wirklich alle echt sind. Könnten einmal sämtliche nebeneinander gehängt werden, dann würden sich gewiß einige als Kopien und Nachahmungen herausstellen. Ein anderes lehrreiches Beispiel sind zwei Bilder Netschers (Abb. 44 und 45). Die Reproduktionen stimmen auf den ersten Blick überein, allein bei näherer Betrachtung erweist sich alsbald das Münchener Stück als Original, und vor den Bildern selber, wo die Unterschiede in den Farben sichtbar sind, ist es natürlich noch bedeutend leichter, Abweichungen festzustellen. Außer an der Sprungbildung erkennt man die Kopie vor allem an der Verschiedenheit in der Formbehandlung. Alle Einzelheiten sind etwas übertrieben, etwas zuviel abgerundet und etwas zu stark betont. Zudem ist das Stoffliche (Tischteppich, Atlas) weniger saftig und, mit dem Original verglichen, etwas hart gemalt. Endlich ist auch jener Blick des Einverständnisses zwischen dem Herrn mit dem Liederbuch und der Dame mit dem Hündchen nicht so gut zum Ausdruck gebracht. Sehr schwierig war es endlich, bei der Beurteilung der mindestens sechs Exemplare „des lesenden Mannes mit dem Hut", von denen wir zwei Abbildungen hier bringen (Abb. 48—49), das Richtige zu treffen. Hofstede de Groot[1]) nannte diese Frage mit Recht eines der größten Rätsel und vermutete, daß sie alle auf ein um

[1]) Beschreibendes und kritisches Verzeichnis VI (1915) S. 468.

1643 entstandenes Original Rembrandts zurückgehen dürften. Er hat recht gehabt: im Jahre 1920 ist das schöne Original, 1645 datiert, in einer Sammlung in Marseille wiedergefunden. Wir

Abb. 48—49. Lesender Mann mit Schlapphut.
Kopien nach dem Rembrandt Abb. 50.

können es, dank der Freundlichkeit des Besitzers, abbilden (Abb. 50). Die Entstehung solcher Kopien ist aus den verschiedensten Gründen zu erklären. Viele wurden lediglich aus Gewinnsucht für den Verkauf angefertigt, andere von Schülern als Übungsgegenstände, wieder andere aus Liebhaberei und persönlichem Wohlgefallen an dem

Gemälde. Bildnisse wurden außerdem oft aus Anlaß von Erbteilungen kopiert, und schließlich ließ man auch Wiederholungen von Gemälden herstellen, um dann die Originale unbemerkt verkaufen zu können.

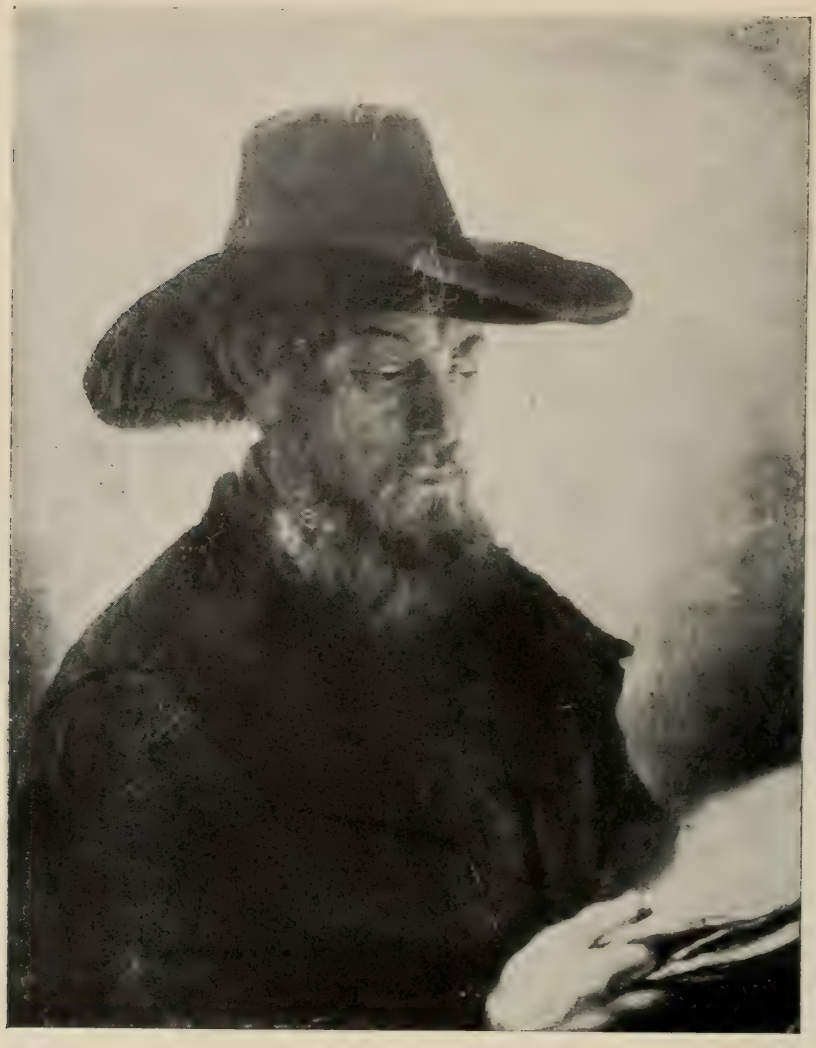


Abb. 49.

Als ich einem Händler gegenüber, der mir eine Kopie aus dem 18. Jahrhundert brachte, die er für ein Original aus dem 17. hielt, die Vermutung äußerte, daß sein Bild anläßlich eines heimlichen Verkaufs des Originals entstanden sein könnte, gab er nicht nur diese Möglichkeit sofort zu, sondern erzählte sogar begeistert, wie

er sich einst einen prächtigen Terborch bei einem alten Herrn zu verschaffen gewußt habe. Der Eigentümer konnte sich aus Angst vor seinen Neffen und Nichten zum Verkauf desselben nicht ent-

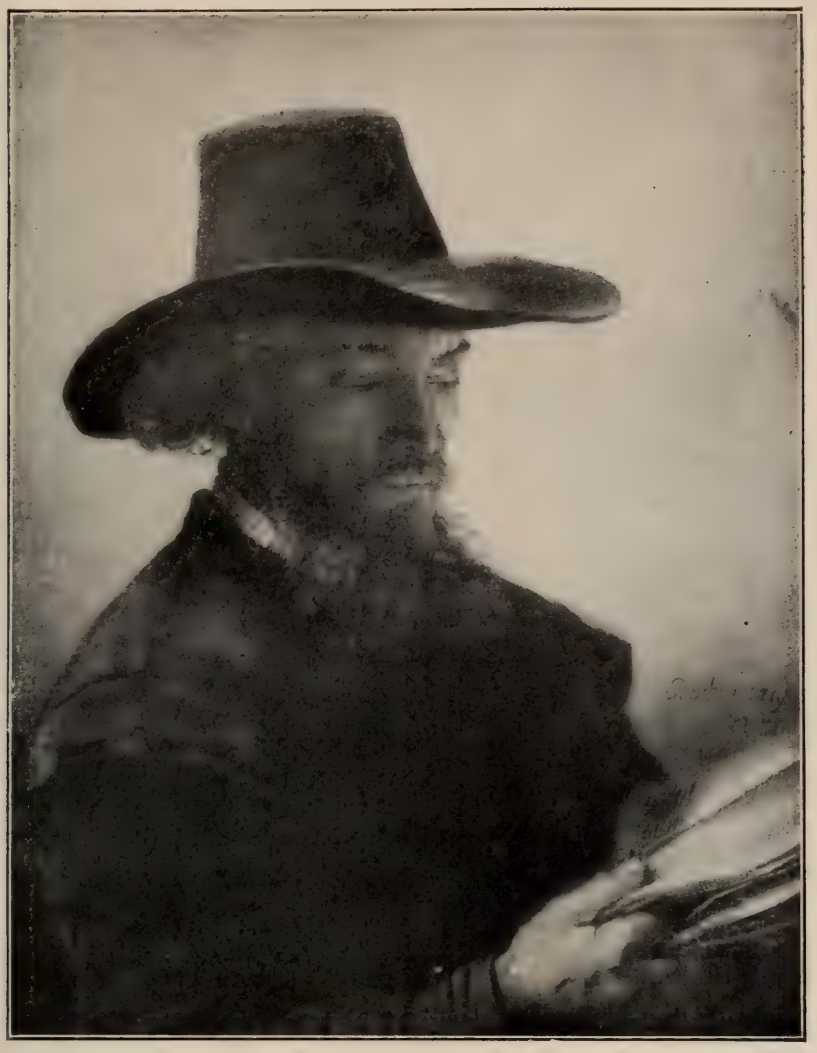


Abb. 50. Rembrandt, 1643. Lesender Mann. Marseille, Sammlung Graf Demandolx Dedons.

schließen, als ihm aber der Händler eine ausgezeichnete Kopie an die Stelle seines Originals besorgt hatte, überließ er es jenem gerne für vieles Geld und die bewußte Kopie.

Daß nicht nur Werke erster Meister kopiert werden, versteht

sich von selber; noch heutzutage geschieht das con amore und oft sogar sehr gut mit mittelmäßigen, ja minderwertigen Gemälden. Deshalb ist es unrichtig, daß bisweilen selbst gute Kenner sagen: „Das kann keine Kopie sein, denn damals war ja der Meister noch gar nicht berühmt." Alte Inventare beweisen genau das Gegenteil.[1]) Hendrick Pot z. B. wurde schon sehr früh kopiert,[2]) und von einem Gemälde des Isaack Koedyck, das schon 1771 bei einem Schiffbruch verloren ging, ist gleichfalls eine alte Kopie vorhanden.

Die zu ihren Lebzeiten schon berühmten Meister wurden sofort und sehr viel kopiert. Bisweilen geschah das unter ihren Augen durch ihre Schüler im Atelier selber,[3]) entweder um die Kopien dann auch zu verkaufen oder um die Schüler auf diese Weise die Technik erlernen zu lassen, die allermeisten entstanden aber ganz systematisch auf Grund zum Teil noch heute erhaltener Verträge mit Händlern oder Kopisten.[4]) Schon zu Rembrandts Zeiten kam es hierüber zu Prozessen; am meisten blühte aber das Kopier- und Fälscherwesen im Holland des 18. Jahrhunderts. Da werden dann auch die Kunsthändler kurzweg beschuldigt,[5]) daß sie „Bastardkopien" den Namen eines Originals beilegen, daß sie den Kunstfreund ausbeuten, indem sie ihm eine Kopie statt des echten Vorbilds in die Hände spielen, und dergleichen mehr. Genugsam bekannt ist, wie Justus van Effen in seinem „Hollandsche Spectator" (1734) die Kunsthändler mit Pferdeschwindlern vergleicht, „weil sie durch die unglaubliche

---

[1]) Man vgl. nur etwa Bredius, Künstler-Inventare, den Haag, 1915 ff.

[2]) Oud Holland V (1887) S. 167.

[3]) Im Inventar des Rembrandtschülers Corn. Aertsz. v. Beyeren (1638) kommen bereits vier Kopien nach seinem Lehrmeister vor. Oud Holland V (1887) S. 236. Über Kopien nach Rembrandt vgl. Valentiner, Wiedergefundene Rembrandts (Band 27 der Klassiker der Kunst, 1921), S. VI, und meine Betrachtungen über dieses Buch in „Der Kunstwanderer", 1921, wo verschiedene Erwähnungen solcher Kopien aufgezählt sind.

[4]) Vgl. Floerke, Studien zur holl. Kunst- und Kulturgeschichte; Martin, G. Dou, 1901; ders. in „The Burlington Magazine" 1907.

[5]) J. Campo Weyerman, Ontleder der Gebreken, 1724.

Geschicklichkeit, mit der sie jungen und unerfahrenen Liebhabern wertlosen Schund und liederliche Kopien als herrliche und echte Stücke anzuhängen wüßten, mindestens ebenso berüchtigt seien, wie jene durch die Betrügereien, die sie täglich beim Pferdehandel ausführten". Und weiterhin: „Wenn man sich nach den Namen richten wollte, so findet man, daß ein Gaasbeek oder ein van Spreeuwen als Brouwer oder Dou gebucht stehen, oder daß ein van Herp auf Teniers umgetauft worden ist." Nicht anders äußert sich auch der Maler-Schriftsteller Jan van Gool (1750).

Ferner verdanken wir dem Scharfsinn Kramms die Gewißheit, daß Isaack Koedijcks Meisterwerk, die bekannte Fußoperation, jetzt in der Sammlung Schloß in Paris, 1763 im Haag aus dem Nachlaß des Kunsthändlers Lormier ganz einfach als David Teniers verkauft worden ist. Überhaupt wurden die Gemälde früher vorzugsweise mit den großklingenden Namen der teuerstbezahlten Meister belegt. Wieviel echte Signaturen sind wohl damals weggeputzt oder übermalt, wieviel Namen ganz verdienstlicher Meister durch solch ein Gebaren wohl unterdrückt worden?

So ist es denn auch kein Wunder, daß Maler wie Pieter Janssens, Vrel, Koedijck, Sweerts, Leyster, Calraet, ja sogar der Delfter Vermeer erst wieder durch die Kunsthistoriker von neuem entdeckt und der Vergessenheit entrissen werden mußten.

Kopien und falsch bestimmte Bilder kamen früher viel häufiger vor als jetzt. Aert Schouman (1710—1792) z. B. hat Metsu, van Mieris, Teniers, Ostade, Schalcken, Potter, v. d. Burg, Hondecoeter, Rubens, W. v. d. Velde, van Dyck, Kneller, Steen und Netscher kopiert.[1])

Interessant ist auch ein anderes Beispiel vom Ende des 18. Jahrhunderts.[2]) Der Blumenmaler Thijs, der auch den bekannten Rotterdamer Sammler van der Pot bei jeweiligen Ankäufen beraten und dessen „alte Meister" restauriert hat, beklagt sich in einem Brief vom

---

[1]) Oud Holland VI (1888) S. 42.

[2]) Moes en van Biema, de Nationale Konstgalery, Amsterdam 1909 S. 185.

18. September 1797 über das gewissenlose Vorgehen seiner Kollegen. Über einen gewissen Marneffe schreibt er dort: „Er ist stets mit Gemälden von Cuyp versehen, die — unter uns gesagt — wie ich glaube, von van Strij gemalt sind. Es gibt also eigentlich eine

Abb. 51. Meister des 19. Jahrhunderts, Dame mit Töchterchen. Paris, Privatbesitz.

Fabrik von Cuypbildern, wie seinerzeit eine von Gemälden Potters bestanden hat. Im Haus des Marneffe wohnt augenblicklich ein gewisser Regemortel aus Antwerpen, der hier Bilder von Ruisdael, Pijnacker, Both usw. macht. Er hat dort sehr viel zu tun, so daß wir wahrscheinlich in Bälde ein ganzes Sortiment von großen Meistern werden zum Vorschein kommen sehen, deren Namen er trefflich auf seinen nachgeahmten Stücken anzubringen weiß. Ich beklage es, daß ehrliche Leute damit so betrogen werden.“

Abb. 52. G. Flinck, Kleines Mädchen. Haag, Mauritshuis.

Die Cuyp-Nachahmungen des van Strij sind noch in großer Anzahl vorhanden und tauchen immer von Zeit zu Zeit wieder unter Cuyps Namen auf. Der einigermaßen routinierte Kenner kann

aber ziemlich mühelos den Unterschied feststellen. Über die von Regenmorter[1]) verfertigten Nachahmungen von Meisterwerken findet man folgendes im „Messager des Sciences et des Arts" von 1833 S. 323: „Il parvint bientôt à si bien imiter le faire de nos plus grands maîtres, d'Adrien van de Velde, de Gabriel Metsu, Jan Steen et David Teniers, que plusieurs de ses tableaux ont été vendus comme des productions de ces peintres célèbres. Il est toutefois à remarquer que malgré cette habitude d'imitation, il conserva toujours dans ses propres ouvrages, une touche originale et qui n'était qu' à lui."

Neuerdings[2]) ist noch einmal auf einen anderen Fälscher aus jener Zeit hingewiesen: Oreste Adamovitsch Kiprenski, dessen eigentlicher Name Schwalbe war. Er ahmte Rubens, van Dyck und Rembrandt nach und lebte 1816—1823 in Rom.

Ein Punkt, über den wir noch nicht genügend im klaren sind, ist die Frage, bis zu welchem Grade das späte 17. und das 18. Jahrhundert auch alle jene Kunstgriffe gekannt haben, in denen das 19. so Hervorragendes geleistet hat: das Zusammenstellen eines Gemäldes aus Details verschiedener anderer. Sicher ist jedoch, daß die Maler des 17. Jahrhunderts das „Entlehnen" kannten, und daß damals und auch später noch die Graphiker damit vertraut waren, Stiche nach Bildern, die überhaupt nie existiert haben — so gibt es z. B. viele nach Teniers — zu fabrizieren. Sie setzten sie einfach mit Motiven aus andern Stichen nach einem bestimmten Meister zusammen. Ebenso kennt auch das holländische 18. Jahrhundert einen großzügigen raffinierten Schwindel mit falsch bezeichneten oder kopierten Handzeichnungen, mit denen u. a. der Name des J. B. Stolker zusammenhängt.

[1]) Regenmorter war tatsächlich ein ungewöhnlich geschickter Kopist, der auch prachtvoll in der Manier anderer Maler frei zu komponieren verstand. Ich kann mich eines von ihm halb als Potter, halb als van der Heyden gemalten Stückes entsinnen, das, voll bezeichnet, im November 1911 auf einer Auktion bei Roos in Amsterdam vorkam. Es war sehr charakteristisch für ihn und bildete zugleich auch den Schlüssel zur Kenntnis seiner Nachahmungen, die bis in alle Einzelheiten sehr sorgfältig, aber trocken und hart sind.

[2]) L'Art et les Artistes. Troisième série de guerre, N° 4, Nov. 1917, p. 22.

Abb. 53. Falscher G. Dou, Bibel-Lektüre.

Es liegt auf der Hand, daß auch die Bilderfälschung diesen Zweig kultiviert hat. An etwas Derartiges mußte ich seinerzeit vor dem vielumstrittenen Rembrandt-Bilde „Christus mit

Abb. 54. G. Dou, Die junge Mutter. Haag, Mauritshuis.

der Ehebrecherin“ (früher Hamburg, Sammlung Konsul Weber) denken, und es würde mich auch gar nicht wundern, wenn sich

noch eines Tages nachweisen ließe, daß das Bild ein derartiges Machwerk ist.

Abb. 55. G. Dou, Die Wassersüchtige. Paris, Louvre.

Für das 19. Jahrhundert steht die fleißige Ausübung dieser Methode fest. Man vergleiche nur etwa Abb. 51, ein laut Farben-

Abb. 56. G. Dou, Bibellesendes Ehepaar. Paris, Louvre.

zusammenstellung und Pinselführung um 1850 gemaltes Bildchen, mit Abb. 52, dem Original von G. Flinck, aus dem das Kindchen entlehnt ist. Das Vorbild für die Mutter ist bisher noch nicht festgestellt worden. Die hier abgebildete Dou-Fälschung (Abb. 53) ist

aus drei verschiedenen Werken dieses Meisters zusammengestellt,[1]) nämlich der „jungen Mutter“ (Haag, Mauritshuis, Abb. 54), der

Abb. 57. G. Terborch, Bei der Toilette.

„wassersüchtigen Frau“ (Paris, Louvre, Abb. 55) und dem „bibellesenden Ehepaar“ (ebendort, Abb. 56).

Auri sacra fames, quid non mortalia coges pectora! Der „vermaledeite Golddurst“ hat in manchen Fällen leider selbst Meister-

[1]) Bulletin v. d. Ned. Oudheidkundigen Bond, 1911 S. 18.

werke nicht unangetastet gelassen, sofern durch Vornahme von Abänderungen ihr Handelswert gesteigert werden konnte.

Der erste derartige Fall, der mir vor Jahren vor Augen kam, war eine sehr gute, auf Leinwand gemalte große Landschaft des Jan Vermeer van Haarlem. Sie trug die echte Bezeichnung „J. Vermeer". Das Bild war aber in einzelnen Partien in pointillierender Manier übermalt, um den Eindruck hervorzurufen, als ob es sich um ein Werk des berühmten Jan Vermeer van Delft handle, dessen Bilder im Handel bekanntlich mit ganz unerhörten Preisen bezahlt werden, während diejenigen seines Haarlemer Namensvetters im Verhältnis lange nicht soviel gelten.

Abb. 58. G. Dou, Weiblicher Akt. Leiden.

Diese Übermalung war aber noch gar nichts, verglichen mit der Art und Weise, wie das hierbei nach einer Radierung abgebildete (Abb. 57), ganz besonders schöne Interieur von Gerard Terborch verändert worden ist. Vermutlich etwa im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts (schon 1890 sah das Bild so aus) hat sich jemand nicht gescheut, dies Stück derart zu übermalen, daß es einem ahnungslosen Laien kolo-

ristisch den Eindruck eines Delfter Vermeer machen konnte. Den für Vermeer so charakteristischen Gegensatz von Gelb und Blau hatte man angebracht und allerlei Gegenstände beigefügt. Das Hündchen, der Fächer, das Ornament des Tischteppichs, der Schemel links vom Bett und der Mantel sind gänzlich neu. Kurzum, das ganze Bild ist verballhornt, um — vermutlich in Amerika — als Vermeer eine ungleich größere Summe aufzubringen, als es das als Terborch gekonnt haben würde.

Meistens hilft hier ein Warnen von seiten der Sachverständigen nichts, denn es wird dafür gesorgt, daß ein Sammler, der so etwas kauft, völlig davon überzeugt ist, daß die Kenner überhaupt nichts von der Sache verstehen, und der glückliche Besitzer von so etwas ganz Besonderem fertigt denn auch mit Entrüstung jeden ab, der seinen teuer bezahlten „Vermeer" etwa für unecht halten wollte . . .

Manchmal werden noch allerlei andere Umänderungen an den Gemälden angebracht, die vorwiegend auf ästhetischem Gebiet liegen und den Zweck haben, sie teurer bezahlt oder besser verkäuflich zu machen. Deshalb verdienen sie eigentlich mit denjenigen zusammen genannt zu werden, welche bisweilen Eigentümer (ohne einen gewinnsüchtigen Gedanken und ohne sich dabei auch nur im mindesten eines Unrechts bewußt zu sein) lediglich aus Überlegungen des persönlichen Geschmacks und Schönheitssinnes vornehmen lassen. Dahin gehören z. B. Abänderungen des Bildformates. Aus einem Gemälde werden, wie wir oben erwähnten, zwei gemacht, oder die Proportionen durch Anstücken oder Abschneiden „verbessert".

Ein nettes Beispiel dafür ist das kleine Aktfigürchen von G. Dou (Leiden, Museum, Abb. 58). Sein rechteckiges Format ist im 18. Jahrhundert, „den Anforderungen der Zeit entsprechend", verändert worden. Die Ecken rundete man ab und sägte die Seiten in flachem Bogen aus, so daß das Stück eine ungefähr geigenförmige Gestalt bekommen hat. Ferner ist eine Unmenge von Fällen bekannt,[1]) wo das Format vergrößert oder verkleinert worden ist, um ein Bild

[1]) Vgl. hierzu auch Abschnitt IV.

Abb. 59. G. Dou, Die Mutter Rembrandts. Amsterdam.

zum Gegenstück eines anderen zu machen, oder auch um in einer Sammlung eine einheitliche Bildgröße zu haben.[1])

[1]) Das ist z. B. mit der Porträtgalerie im Senatssaal der Universität Leiden geschehen und in mancher von alters her existierenden Ahnengalerie.

Aus naheliegenden Gründen wurden vielfach an den im 17. Jahrhundert so oft dargestellten pissenden Pferden und Kühen Über-

Abb. 60. G. Dou, Die Mutter Rembrandts. Dresden.

malungen vorgenommen. Bisweilen ließ auch ein Eigentümer die Nacktfiguren auf seinen Bildern durch einen Maler „ankleiden" oder den Busen einer stillenden Mutter mit einem Tuch bedecken.

Seltener, aber nicht weniger erklärlich sind diejenigen Fälle, wo auf einem alten Bilde ein häßliches Gesicht verschönert worden

Abb. 61. Falscher M. Hobbema, Wassermühle. Früher Sammlung Weber, Hamburg.

ist, weil es der Besitzer so nicht mehr ansehen konnte. Darauf kommen wir später nochmals zurück.

Daß auf Porträts nachträglich Wappen und Inschriften an-

gebracht wurden, ist ja bekannt genug und braucht hier nur beiläufig erwähnt zu werden.

All diese Beigaben, Verfälschungen und Kopien, diese Parasiten im Werk der Großmeister, müssen durch die Kunstwissenschaft dorthin versetzt werden, wo sie hingehören, d. h. also aus dem Gebiet der Kunst hinaus, wo sie doch nur Steine des Anstoßes oder falsche Wegweiser sind.

In der Praxis ist diese Sichtungsarbeit allerdings oft sehr schwierig, und auch das Bestimmen echter Bilder kann noch immer selbst den geübtesten Fachleuten viele Mühe machen.

Von Stücken, die so charakteristisch sind, daß über ihren Urheber kein Zweifel möglich sein kann, ist hier natürlich nicht die Rede, sondern nur von fraglichen. Bei diesen haben wir uns aber sehr weite Grenzen gesteckt, denn es zeigt sich jetzt mehr und mehr, daß zu jener Zeit, wo die wissenschaftliche Stilkritik noch jung war und man glaubte, mit ihr alles erreichen zu können, im allgemeinen mit viel zu großer Sicherheit endgültige Bestimmungen von fachmännischer Seite gefällt worden sind. Damals kannte man eben die Nachfolger der großen Meister noch lange nicht genügend und war auch nicht so sehr auf der Hut vor Fälschungen wie heutzutage.

Daß der „Narr" (Abb. 39) im Amsterdamer Reichsmuseum eine alte Kopie nach Frans Hals sei, erwähnten wir schon. Dort hängt auch das prächtige Bildnis der Mutter Rembrandts von Gerard Dou (Abb. 59). Als das Gemälde noch dem vorigen Besitzer gehörte, hielt man es, gestützt auf die Autorität des so sympathischen französischen Malers und Kunstschriftstellers Emile Michel †, eine Zeitlang für ein Werk Rembrandts. Im Anschluß an diese Bestimmung wies dann Hofstede de Groot einen Dou im Dresdener Museum,[1]) der gleichfalls Rembrandts Mutter darstellt, diesem letzteren Meister zu (Abb. 60). Das war zwar ein Irrtum, aber doch eine sehr gute Beobachtung, denn er sah ganz richtig, daß das Bild von derselben Hand wie das in Amsterdam

[1]) Vgl. die Anmerkung zu Nr. 1719 des Dresdener Gemäldekatalogs von 1908.

Abb. 62. Draperie. Ausschnitt aus dem falschen G. Dou, Abb. 53.

befindliche war. Alsbald stellte sich dann heraus, daß Michel mit seiner Zuschreibung an Rembrandt fehlgegangen war, da er bei diesem Stück den Mangel an Kraft und Einheit in der Auffassung

über der großen, ihm dennoch innewohnenden Schönheit zu wenig berücksichtigt hatte. Rembrandts starker Einfluß auf seinen Schüler läßt sich in diesem Bild nicht verleugnen, aber es ist Michel entgangen, daß in diesem Meisterwerk aus Dous Frühzeit eben doch schon desesn Übertreibungssucht und Vorliebe für Kläubeleien mit dem Pinsel zutage tritt, Eigenschaften, die Rembrandt nie besessen hat.

Abb. 63. G. Dou, Dame am Spinett. Dulwich Gallery bei London.

Es gibt, mit anderen Worten, schließlich neben einem Unterschied der Malweise auch einen rein geistigen, nämlich einen solchen der persönlichen Veranlagung des Malers, wie wir schon oben wiederholt betonten. Darauf haben — abgesehen von einigen glänzenden Ausnahmen — ältere Stilkritiker im allgemeinen zu wenig geachtet. Jedes Werk eines wirklichen Meisters spiegelt unverfälscht dessen persönliche Eigenart wieder, so daß sie sich deutlich wahrnehmen und empfinden läßt. Wäre z. B. der allgemeine „Habitus", die ganze Haltung von Hobbemas Oeuvre besser beachtet worden, so würde man wohl die auf S. 100 wiedergegebene

(Abb. 61), jahrelang als sein Werk bezeichnete Landschaft ihm niemals haben zuschreiben können. Die Fehler in der Perspektive und der Mangel an Kenntnis der Natur (z. B. im Baumschlag) sprechen doch eine Sprache, die deutlich genug ist. Die Malweise kann ja immer bis zu gewissem Grade nachgeahmt werden, aber den Gesamteindruck und die Eigenart eines Meisters kann der Schüler — und auch der Fälscher — nur ungefähr erreichen.

Das Kunstwerk muß also in erster Linie auch als Ganzes und auf sein inneres Leben hin geprüft werden, denn es genügt nicht, nur die sichtbaren Eigenschaften der Malweise eines Künstlers aufzuzählen. Kopisten und Fälscher beachten ja gerade die technischen Momente, während sie an den innern Gehalt eines Kunstwerks nicht herankommen können. Im Hinblick hierauf ist die Broschüre des Pariser Kunsthändlers Sedelmeyer zur Verteidigung der Echtheit des großen sog. Rembrandt, früher in der Sammlung Weber in Hamburg, eine besonders interessante Lektüre.[1]) Es werden nämlich darin als Beweismaterial nur diejenigen Merkmale herangezogen, die auch dem Kopisten oder Fälscher zu Gebote stehen. Denn dieser kann ja auch Modelle, Haltungen und Farben, ja sogar technische Eigenschaften des Meisters, den er fälscht, nachahmen. In keiner anderen Weise kann er der ästhetischen Überlegenheit seines Vorbildes gleichzukommen suchen, der er zuletzt doch machtlos gegenübersteht.

Zweifellos ist das Nachahmen einer bestimmten Malweise eher möglich, als das Imitieren einer persönlichen künstlerischen Ausdrucksweise. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist der Ausschnitt (Abb. 62) aus dem falschen Dou, welchen wir als Abb. 53 brachten. Er läßt, was die Nachahmung der Malweise betrifft, erstaunliche Geschicklichkeit erkennen. Aber nur ein Blick auf ein echtes Stück des Meisters (Abb. 63) genügt, um zu sehen, daß dem Kopisten die Leichtigkeit im Faltenwurf nicht geglückt ist.

Derartige unterscheidende Merkmale muß ein Stilkritiker ganz genau sehen lernen und auch seine Sensibilität für die mehr

[1]) Ch. Sedelmeyer, Die Ehebrecherin vor Christus, Paris 1912.

geistigen Eigenschaften eines Kunstwerks bis zum äußersten verfeinern. Für die Maler des 17. Jahrhunderts ist das nicht so schwierig, da sie beinahe alle nach Natürlichkeit und guter Charakterwieder-

Abb. 64. Falscher F. Hals, Sitzender Herr.

gabe strebten. Daß z. B. der sog. Hals (Abb. 64) nicht echt sein kann, ergibt sich schon aus der Haltung des Dargestellten, die nicht diejenige eines auch wirklich sitzenden Mannes ist. Für Paulus Lesire z. B. ist es typisch, daß er die infolge langen

Modellsitzens unzufrieden gewordenen Gesichtszüge der von ihm porträtierten Personen nicht zu beseitigen verstand (Abb. 65). Bis zu gewissem Grade sind seine Bildnisse also immer an den „sauren" Gesichtern der Dargestellten zu erkennen. Doch kommt

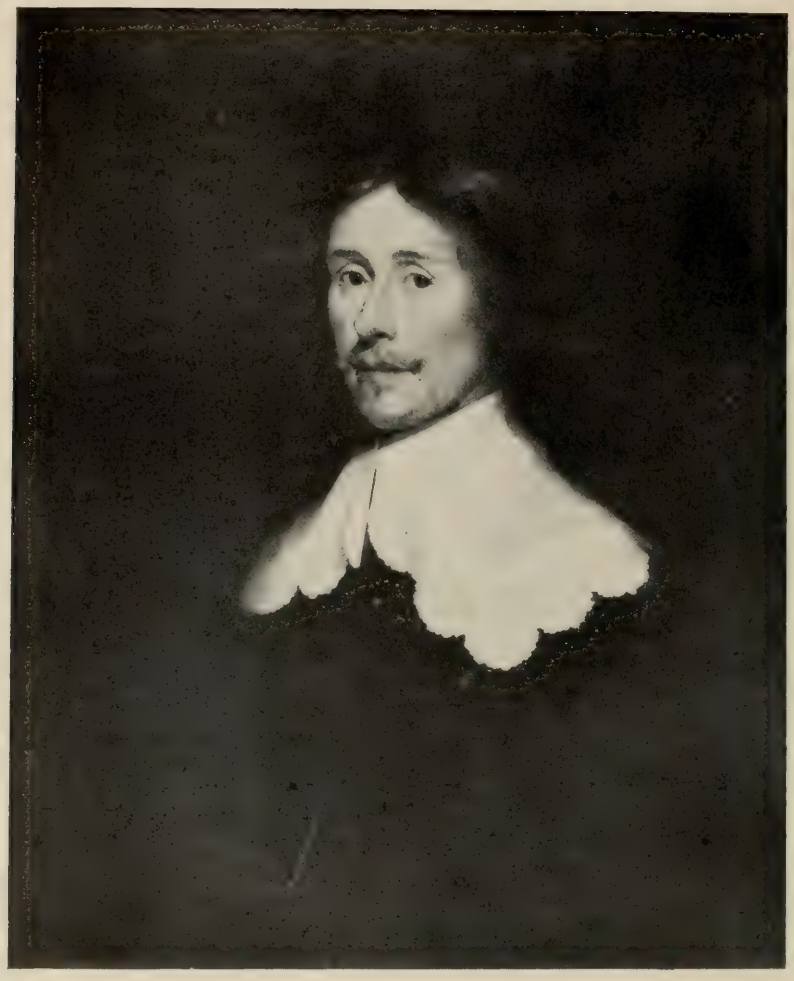


Abb. 65. Paulus Lesire, Männliches Bildnis. Dordrecht.

ein ähnlicher gelangweilter Gesichtsausdruck auch auf Bildern von Dou vor. So konnte es geschehen, daß ein Bild in guten Treuen als Dou verhandelt wurde, auf dem später die Signatur des Lesire herauskam. Der Verkäufer kannte eben das Oeuvre des letzteren doch nicht gut genug, um zu wissen, daß derselbe nie so komponiert,

viel feiner und anders detailliert und zudem Porträts von solcher Größe und solchem Format nur in seiner Jugend, um 1630, ge-

Abb. 66. Isaac de Jouderville, Bildnis. Dublin.

malt hat. Überdies trug man damals noch nicht die Kleidertracht, wie sie der in dem bewußten Bildnis Dargestellte hatte.

In einem solchen Falle geben alle Beweismomente zusammen den Ausschlag: historische Kenntnisse (Kostümkunde, Lebensdaten und

Signatur des Malers), technische Merkmale (Dous Malweise), Bekanntsein mit dem Zeitstil, Gefühl für Komposition und die Kunst der Charakterwiedergabe. Keines von allen läßt sich entbehren. Angesichts der Tatsache, daß es immer noch nicht genug Fachleute gibt, die in jeder dieser Richtungen gleichmäßig begabt und ausgebildet sind, werden eben noch weiterhin Fehler begangen, wenn auch lange nicht mehr so viele wie früher.

Im allgemeinen kann man nicht vorsichtig genug sein mit dem Nennen eines Namens, bevor man hinreichende Gewißheit dafür hat. Die so vielfach gehörte Frage: „wer könnte denn sonst so gut gemalt haben?" ist an sich schon gefährlich.

Man ist durchweg viel zu schnell mit einem Namen bei der Hand, aber in vielen Fällen wird man dazu gewissermaßen gepreßt. Ja, dies geht so weit, daß, wer jeweils schnell Namen zu geben weiß, viel eher als ein guter Kenner gilt, als ein anderer, der sich vorsichtiger äußert. Bisweilen hat es beinahe den Anschein, als sehe man lieber, wenn Fehler begangen werden, als wenn etwas mehr unbestimmt belassen wird. Das Publikum verargt es selbst in Museen den Direktionen mehr oder weniger, wenn reichlich viele Fragezeichen auf den Bilderetiketten stehen. Und doch ist ein solches Vorgehen das einzig Richtige. Die Museen sollen, was richtige Beschriftung der Gemälde betrifft, vorbildlich sein.

Hauptsächlich in Privatsammlungen und im Handel kommen zuweilen noch sehr gewagte Zuschreibungen vor. Das hat seinen Grund in einem der allergrößten Hemmnisse unseres Faches, in der übertriebenen Angst, daß von unseren Ergebnissen etwas dorthin durchdringen könnte, wo es eine „Wertverminderung" zur Folge haben würde, und zwar in künstlerischer oder in finanzieller Beziehung.

So gibt es wohl einige Museumsleitungen, die es geradezu für ein Unglück ansehen würden, wenn „der" Rembrandt ihrer Galerie keiner sein sollte, und die sich deshalb ängstlich an den Namen klammern und — mitunter noch von der öffentlichen Meinung gestützt — sich einreden, daß die Kritik im Unrecht sei.

Es gibt aber auch gewissenlose Händler, die mit Vorbedacht und gegen besseres Wissen die Ergebnisse der kritischen Forschung

negieren. Daß bisweilen historische Beweismittel aus dem Wege geräumt werden, indem man echte Signaturen entfernt oder übermalt, das ist ein genugsam bekannter Kniff und so alt, wie die Gemälde selber. Bisweilen kommen beim Restaurieren die ursprünglichen Bezeichnungen wieder heraus. Hier und da werden sie aber selbst dann wieder zugemalt, wie das mit einem Bildnis (Abb. 64) geschehen ist, das 1895 als G. Dou (so war es bezeichnet) dem Mauritshuis im Haag angeboten wurde. Unter der Signatur zeigten sich jedoch alsbald die Reste einer anderen originalen, der des Isaac de Jouderville, eines Leidener Malers aus der Zeit von Rembrandt und Dou. Der Eigentümer aber, dem das nicht paßte, hat dann dafür gesorgt, daß die echte Bezeichnung übermalt und wiederum eine falsche des G. Dou angebracht worden ist. Er verlangte nämlich einen Preis, wie er für sichere Werke dieses Meisters bezahlt wird, während Jouderville keinen außergewöhnlichen Marktwert hat. Als das Bild kurz darauf im Museum zu Dublin gelandet war, ist die Originalbezeichnung wieder zutage gebracht und das Bild selbstverständlich richtig als Jouderville katalogisiert worden.[1])

Wer ein Bild besitzt, das er teuer bezahlt oder als gute Kapitalanlage gekauft hat, den muß natürlich jede Wertverminderung seines Eigentums aufs unangenehmste berühren. Ihm bedeuten seine Gemälde nicht in erster Linie einen persönlichen Genuß, eine tägliche Kunstfreude, sondern gewissermaßen Werttitel mit Kurs und eventueller Aussicht auf Gewinn für sich oder wenigstens für seine Nachkommen. Eine Wertverminderung infolge wissenschaftlicher Forschungsergebnisse ist für ihn also gleichbedeutend mit finanzieller Schädigung.

Dasselbe gilt in noch viel stärkerem Maße für den Kunsthändler. Denn für ihn sind Gemälde, will er ein guter Geschäftsmann sein, nicht nur Kunstwerke, sondern auch die Ware, mit welcher er einen bestimmten Gewinn zu erzielen bestrebt sein muß.

Selbstverständlich wird er also bei jeder Steigerung des Handels-

---

[1]) Oud Holland XVII (1899) S. 228 ff.

wertes, die infolge wissenschaftlicher Forschungsresultate eintritt, voll Freude sein; umgekehrt aber derselben Wissenschaft fluchen, wenn sie den Nachweis leistet, daß sein Bild von einem weit weniger hoch bezahlten Maler stammen müsse.

So sah ich seinerzeit im Kunsthandel einen meisterhaft gemalten Durchblick durch mehrere hintereinander gelegene Räume eines holländischen Hauses.[1]) Er ging als Pieter de Hooch und konnte es sicherlich an Qualität mit manchem von seinen Gemälden aufnehmen, obwohl er freilich in ganz anderem Geist gemalt und ein unzweifelhaftes Werk des Kirchenmalers Emanuel de Witte war. Der Händler, der kein derartiges Bild dieses Meisters kannte, hatte das seine für einen de Hooch gehalten und aller Wahrscheinlichkeit nach also auch so teuer bezahlt, daß ihm der Verkauf nur unter diesem Namen einen Gewinn bringen konnte, während der Verkauf unter einem anderen Namen für ihn vermutlich einen erheblichen Verlust bedeutet hätte. So läßt sich denn auch seine Entrüstung gegen jeden begreifen, der den Mut besaß, eine andere Meinung zu vertreten als er. Der Mann durfte sich mit um so größerer Überzeugung ereifern, als er infolge seiner unvollkommenen Spezialkenntnisse einfach nicht glauben konnte, daß die Kritik und nicht er recht hatte.

Es ist nicht zu verwundern, daß in den letzten zehn bis zwanzig Jahren eine Bewegung gegen die Stilkritik eingesetzt hat, hinter der auch diejenigen Kreise stehen, die ein ausschließlich finanzielles Interesse an Gemälden haben. „I hate books" äußerte sich in einem dem oben erzählten ähnlichen Falle ein englischer Kunsthändler. Am liebsten würden die eifrigsten unter unseren Gegnern die Stilkritiker bisweilen vor Gericht ziehen und Schadenersatz fordern. Drohungen in dieser Richtung kommen denn auch immer wieder vor; und so konnte auch Sedelmeyer in seiner bereits erwähnten Flugschrift gegen Bredius (Seite 7) schreiben, daß der Eigentümer eines Bildes, welches dieser Gelehrte in einem Zeitschriftenartikel an-

[1]) Abb. in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXVII 1916 S. 141.

gezweifelt hatte, eigentlich zu einer Schadenersatzforderung berechtigt sei. Das läßt sich vom Standpunkt des Händlers aus begreifen, aber der Wissenschaft selber kann das nichts anhaben, weil ihre gut fundierten Ergebnisse meistens in Fachzeitschriften festgelegt werden, und wir darauf gestützt dann ruhig weiterbauen. Das Steigen der Preise von Werken früher weniger gut bezahlter Meister bildet für den Handel dann wieder einen guten Ersatz, der durchaus erlaubt ist und mit der Stilkritik ja in keiner Weise etwas zu tun hat.

Was hingegen wohl des öfteren die Stilkritiker berührt, ist die bisweilen von gewissen Sammlern angewandte Methode, denjenigen Kennern den Zutritt zu ihrem Besitz zu verweigern, die ihre Bilder „schlecht machen", d. h. die in ihren Zuschreibungen von denen des Eigentümers allzu sehr abweichen. Solange ein Teil der Sammler sich den Ergebnissen der Stilkritik gegenüber blind und taub stellt, weil er dieses Betragen als dem Interesse seines Kunstbesitzes besonders dienlich erachtet, ist es für den Gelehrten oftmals schwierig, sein Studienmaterial zusammenzubekommen, soweit es sich in solchen Händen befindet. Hofstede de Groot hat bereits in der Einleitung zum zweiten Band seines „Kritischen Verzeichnisses" (1908) hierauf hingewiesen: „Es hat sich leider herausgestellt, daß es manche Privatsammler auch schon übelnehmen, wenn sie ... andere als nur lobende Bemerkungen über Qualität und Erhaltung ihrer echten Bilder finden."

Leider ist es wahr: mehr als ein Eigentümer eines großen Teiles gerade dessen, was mit das wichtigste Studienmaterial des Kunstforschers ausmacht, verweigert einfach die Besichtigung seines Besitzes einem jeden, dessen Zuschreibungen so weit von seinen eigenen abweichen, daß z. B. einige seiner Rembrandts von Bol, sein Vermeer ein Ochtervelt, von seinen Terborchs einer von Barent Graat, ein anderer von Luttichuys usw. wären.

Ein Teil der Schuld an diesen Zuständen fällt unzweifelhaft denjenigen Stilkritikern der vorigen Generationen zu, die allzu unvorsichtig zu Werke gegangen sind. Vielfach wurden seinerzeit Namen genannt, ohne daß irgendein sicheres Beweismoment

dafür vorgelegen hätte.[1]) Besonders den Großmeistern wies man viel zu voreilig alle möglichen Malereien zu, die daraufhin dann sehr im Preis gestiegen sind. Begreiflicherweise ist es da keine Kleinigkeit für den gänzlich unschuldigen Besitzer, wenn er bemerken muß, wie der Wert seines Eigentums durch die Tätigkeit derselben Wissenschaft zurückgeht, die ursprünglich dessen Steigen im Preis verursacht hatte.

Obwohl auch dieser Standpunkt begreiflich erscheint, ist es eben doch die erste Pflicht der Stilkritik, dafür zu sorgen, daß mit der Zeit alle Bilder womöglich wieder ihren wahren Urhebern zugewiesen werden, und wenn das zum Glück auch nicht mit der Mehrheit des Gemäldebesitzes zu geschehen braucht, so bleibt doch immer noch ein wenn auch verhältnismäßig kleiner Teil von mitunter sehr „schwierigen Fällen" übrig. Und weil bei diesen dann manchmal eigentümliche Situationen wie die oben erwähnten entstehen, glaubten wir auch davon reden zu müssen,

Was soll nun aber mit den Bestimmungen geschehen? Wie müssen die wissenschaftlichen Forschungsergebnisse praktisch verwendet und allgemein nutzbar gemacht werden? Zweifellos hat das in erster Linie und mit der peinlichsten Genauigkeit in den Museen zu geschehen. Denn wo anders besitzen die Bilder nur Kunst- und nicht auch Handelswert?

Eine positive Benennung sollte m. E. nur dann unter einem Gemälde angebracht werden, wenn ein genügender Beweis vorliegt. In allen anderen Fällen aber müßte aus der Etikette und dem Katalog deutlich hervorgehen, daß die Unsicherheit ihren Grund in der Meinungsverschiedenheit der Kenner hat. Diese Methode ist denn auch in vielen europäischen Museen bis zu gewissem Grade durchgeführt, wenn auch nicht überall bis zur Voll-

[1]) Z. B. Die Frau mit der Bibel, früher Sammlung Porgès, Paris, jetzt Sammlung Frick, Neuyork. Dieses Bild wurde 1893 von Emile Michel als Photogravüre in seinem Rembrandtbuch abgebildet, war dann auf der großen Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung 1898, wird aber jetzt allgemein von den Sachverständigen Rembrandt abgesprochen. Ich halte es mit Bredius für einen C. van der Pleugen.

endung.[1]) Sobald sie auch für Privatsammler und den Kunsthandel, mehr als es bisher der Fall war, vorbildlich wird — mehr als ein löblicher Anfang ist damit bereits gemacht —, wird auch die stilkritische Kunstwissenschaft immer besser ihre Aufgabe erfüllen können.

Der Sammler möge sich ihre Resultate zunutze machen. In zweifelhaften Fällen wird er sich mit Gewinn den Rat des gutgeschulten Spezialisten oder Experten einholen.[2])

C. Hilfsmittel zum eigenen Studium.

Wie erwirbt sich der Sammler nun die nötigen historischen Kenntnisse von Malern und Gemälden, von ihren Schicksalen und ihrer Stellung in der gesamten Kunstentwicklung des 17. Jahrhunderts? Eigenes Studium in den Museen, sowie der Besuch von Versteigerungen und Ausstellungen sind, wie bereits erwähnt, eine unerläßliche und hauptsächliche Vorbedingung. Wer es aber mit seiner Liebhaberei ernst nimmt, gibt sich damit nicht zufrieden und wird sich wohl selber am besten so fördern, daß er abwechslungsweise auch zu geeigneter Lektüre greift. Das eine regt dann zum anderen an: Kunstgenuß im Museum eben so sehr zum Lesen über Kunst, wie dieses dann wieder zum Sehen. Eigener Kunstbesitz bietet wohl den größten Anreiz zum Studium. Man besucht Museen und Privatsammlungen, und vergleicht auch auf Auktionen seine Bilder mit den anderen Werken desselben Meisters. So entwickelt man allmählich seinen Geschmack und guten Blick. Von selber regen sich dann weitere Fragen. Man wünscht zu wissen, aus welcher Schaffensperiode eines Malers das Stück stammt, ob die Signatur echt ist und mit anderen desselben Meisters übereinstimmt, ob ein Gegenstück existiert, oder ob es ein Fragment eines größeren Werkes ist

[1]) Vgl. meinen Aufsatz im „Bulletin van den Ned. Oudheidkundigen Bond" N. F. IX 1916 S. 70 ff.

[2]) Kuriositätshalber sei erwähnt, daß man neuerdings auch das Bestimmen von Bildern mittels des Wünschelringes versucht hat. Siehe: Prof. Leopold Odenhainz, Coburg, Der Wünschelring; Leipzig, Max Altmann, 1920.

usw. Kurzum, es ergibt sich eine Menge interessanter Probleme für den Sammler.

Über diese wird er, ebensogut wie der Kunstgelehrte und der Händler, auch gern im eigenen Hause Auskunft haben wollen, und da ist seine Handbibliothek sein nächster Ratgeber.

Nun muß leider festgestellt werden, daß es bisher weder ein erschöpfendes Handbuch der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, noch ein ganz zuverlässiges Lexikon gibt, aber die Werke, in denen man sich über alle vorkommenden Fragen unterrichten kann, sind größtenteils leicht zugänglich, und der einzige Übelstand ist, daß man vorläufig noch in zu vielen verschiedenen Büchern suchen muß, um zu erfahren, was alles z. B. über einen holländischen Maler bekannt ist.

Um einen Eindruck vom geistigen Gehalt der Leistungen der Hauptmeister in der Malerei des 17. Jahrhunderts in Holland zu bekommen und sich, nach dem Kunstgenuß im Museum, selber über ihre Bedeutung noch klarer zu werden, ist zweifellos für den deutschen Leser W. von Bodes „Die Meister der Holländischen und Flämischen Malerschulen“ (1917) die am meisten anregende Lektüre. Dem Deutschen, welcher den verfeinerten französischen Kunstsinn zu würdigen versteht, bringt das Lesen der berühmten „Maîtres d'autrefois“ von Eugène Fromentin Stunden höchsten Genusses.

Wer den historischen Verlauf der holländischen Malerei kennenlernen will, lese das in angenehm populärem Ton gehaltene, gute Buch Philippis über „Die Blütezeit der Malerei in Holland“, oder das reichhaltige Prachtwerk von Bredius über „Die Meisterwerke des Reichsmuseums zu Amsterdam“.

Die Stellung der holländischen Malerei zur bildenden Kunst als Ganzem geht am besten aus dem Studium eines der bekannten Handbücher von Woermann, Woltmann-Woermann (dieses veraltet, aber in mancher Hinsicht immer noch unübertroffen), Lübke, Springer usw. hervor.

Spezielle Kenntnisse über die Verhältnisse im Malerstand des 17. Jahrhunderts überhaupt, über den damaligen Kunsthandel usw. vermitteln am besten Bredius' „Künstlerinventare“, das interessante

Büchlein von Floerke,[1]) Martins Monographie über Gerard Dou, sowie die Artikelreihe desselben Verfassers im „Burlington Magazine" von 1905.

Über zahlreiche Meister liegen bereits Einzelbiographien und Publikationen vor. Namentlich über Rembrandt hat sich eine äußerst umfangreiche Literatur angesammelt. Wilhelm Valentiner hat als Anhang zu seinem lesenswerten Buch „Rembrandt und seine Umgebung" eine bis 1905 reichende Bibliographie des Meisters zu geben versucht. Hofstede de Groots unentbehrliches und an interessanten Details überreiches „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis" gibt nicht nur Gesamtkataloge der Werke der Hauptmeister der holländischen Malerei im 17. Jahrhundert, sondern enthält jeweils auch deren knappe, sie vortrefflich charakterisierende Biographie nebst wertvollen Angaben über ihre Schüler und Nachahmer.

Zum Nachschlagen kommen vor allem die Künstlerlexika von Thieme-Becker und A. v. Wurzbach in Betracht; ersteres noch im Erscheinen begriffen, letzteres zwar abgeschlossen, aber leider in vielen Fällen nachzukontrollieren, weil der emsige Verfasser kein spezieller Bilderkenner gewesen ist. Unbekannte Signaturen wird man am besten dort und in Naglers „Monogrammisten" aufsuchen.

Wertvolle biographische Notizen und neuerdings meistens auch Künstlersignaturen enthalten die wissenschaftlichen Kataloge der größeren Museen wie Berlin, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Schwerin, London (Nat. Gall.), sowie des Mauritshuis im Haag. Für den letzteren verfaßte Bredius die Künstlerbiographien.

Prachtwerke und Kataloge vieler Privatsammlungen sind gleichfalls zum Studium zu empfehlen, und zwar in gleichem Maße als wissenschaftliches Hilfsmittel wie auch als Ansporn zu ähnlichen eigenen Leistungen. (Wir nennen da die Sammlungen von Beit, Hollitscher, Huldschinsky, Johnson, Kann, Kappel, Lilienfeld, Morgan, Novak, Nostitz, de Ridder, Schubart, Tritsch, Widener, Weber usw.).

Für die genauere Kenntnis der Werke und Lebensumstände der meisten Maler finden sich viele vorzügliche Aufsätze in den wissen-

[1]) Hanns Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. München und Leipzig 1905.

schaftlichen Kunstzeitschriften. Ein der niederländischen Sprache kundiger Sammler wird gut daran tun, außer diesen das grundlegende und unentbehrliche „Oud Holland" regelmäßig nachzulesen.

Über die neuesten Begebenheiten im Kunstleben und im Handel informiert man sich durch Zeitschriften wie „Kunstchronik und Kunstmarkt", „Cicerone", „Kunstwanderer" usw. mit ihren vielen Notizen über Auktionen und Ergebnisse.

Th. von Frimmels außerordentlich inhaltreiches „Handbuch der Gemäldekunde" orientiert am besten allgemein über technische Beschaffenheit und Erhaltungsmethoden von Bildern. Belehrend ist auch die Lektüre von Büchern wie Bergers „Maltechnik", Pettenkofers „Über Ölfarbe", Voss' „Bilderpflege" u. a., welche letzteren aber beide mehr oder weniger persönliche Ansichten ihrer Verfasser vertreten.

Außer all dieser Literatur wird sich aber bei jedem persönlich interessierten Sammler allmählich auch eine stattliche Reihe von — mit eigenhändigen Notizen versehenen — Katalogen der von ihm besuchten Galerien anhäufen. Mit den Versteigerungskatalogen zusammen bilden sie ein nützliches und reichhaltiges Abbildungs- und Nachschlagematerial.

Schließlich muß noch auf die große Bedeutung hingewiesen werden, die eine Sammlung von Photographien für jeden Kunstfreund hat. Sie ist unentbehrlich für das Bestimmen eines Gemäldes, für das Feststellen von Kopien und Wiederholungen, zur Übersicht über das gesamte Oeuvre eines Meisters usw. Je vollständiger sie ist, desto mehr Nutzen und Genuß gewährt sie. Wer es sich erlauben kann, kaufe sämtliche Aufnahmen nach holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts, die Firmen wie Braun (Dornach i. E. und Paris), Bruckmann (München), Hanfstaengl (ebendort), Alinari (Florenz), Brogi (ebendort), Anderson (Rom), Löwy (Wien), Dr. F. Stoedtner (Berlin), Mansell (London), Girandon (Paris) usw. in kleineren und größeren Formaten hergestellt haben. Auf Karton aufgezogen und nach Meistern in Schachteln oder Mappen geordnet, bilden sie einen sehr wertvollen Hilfsapparat für jeden ernsthaften Sammler.

III. Die Frage nach dem Preis.

A. Bestimmende Faktoren.

Beim Erwerb eines alten Gemäldes hat man sich nicht nur zu fragen, ob es einem gefällt und ob es wirklich alt und echt ist, sondern meistens auch, was es kostet. Wird eine große Summe dafür verlangt, dann möchte man auch wissen, ob es wirklich all das Geld wert ist.

Der Preis eines Bildes wird von ganz verschiedenen Faktoren bestimmt und seine Festsetzung ist bisweilen sehr schwierig. In erster Linie hängt er von der Qualität (Schönheit) und von dem Erhaltungszustand eines Stückes ab. Ferner kommt dabei in Betracht, ob die Werke des betreffenden Meisters mehr oder weniger selten und gesucht sind, sowie, ob das Bild mit Sicherheit oder nur mit Wahrscheinlichkeit als von einem bestimmten Maler herrührend gelten kann. Schließlich wirkt beim Festsetzen von Preisen auch der momentane Stand des Bildermarktes überhaupt mit, welcher wiederum eng mit Mode und Zeitgeschmack zusammenhängt.[1])

Im allgemeinen läßt sich sagen, daß in den Preisen altholländischer Bilder hohe Steigungen stattgefunden haben, aber daß es ungemein schwer ist, bestimmte Preise für Werke irgendwelcher Maler zu nennen.

B. Preissteigerung.

Die Preissteigerung wird erklärlich, wenn man bedenkt, daß der im Handel befindliche oder für die Zukunft noch freikommende

[1]) Th. v. Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde. 2. Aufl. Leipzig 1904, S. 247 ff.

Vorrat an alten Bildern immer mehr abnimmt. Durch Entwicklung des Museumswesens kommen fortwährend Stücke durch Kauf oder Schenkung an öffentliche Galerien, oder es werden ganze große Sammlungen entweder ihnen überwiesen oder dem Staat bzw. einer Stadt gestiftet. Wir denken hierbei etwa an das von Sir Richard Wallace dem englischen Staat hinterlassene überreiche Wallace-Museum oder an die Vermächtnisse Peel und Salting an die National Gallery in London, an die Sammlungen Wallraf-Cöln, Thieme und Gottschald-Leipzig, Bachofen-Burckhardt-Basel, Wesendonck-Bonn, Chauchard und von Schlichting-Paris, Semenof-St. Petersburg, sowie an die großen Schenkungen an amerikanische Museen.

Aber nicht nur dadurch, sondern auch noch aus vielen anderen Gründen ist die Nachfrage nach alten Bildern fortwährend gestiegen, gleichzeitig damit namentlich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts natürlich auch die Preise. Und bis vor kurzem dauerte diese Verteuerung fort.[1])

Zur Verdeutlichung einige Beispiele. Das prächtige Bild Rembrandts von 1655 mit Joseph und Potiphar (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), 110 × 87 cm groß, erzielte im Jahre 1820 nur £ 189 (= ca. 4700 Fr.), 1830 bereits £ 598 (= ca. 15000 Fr.), 1883 dann 200000 Fr. Seinen heutigen Wert kann man ungefähr ermessen, wenn man folgende Rembrandt-Preise daneben hält: Die „Bathseba im Bade" der ehemaligen Sammlung Steengracht, 1643 gemalt, 62 × 81 cm (also kleiner als das eben genannte Bild), ein prächtiges Stück, aber nicht so großartig und brillant in Färbung und Pinselführung (Abb. 65), erzielte 1841 noch 7880 Fr., 1913 dagegen 1000000. Das Bildnis von Rembrandts Vater, um 1631 gemalt (Chicago, Privatbesitz), 81 × 75 cm, erzielte 1913 auf der Versteigerung Nemes 516000 Fr. Sehr lehrreich und charakteristisch für die Wertsteigerung ist die Geschichte des Porträts seiner Schwester Liesbeth van Rijn.[2]) Es ist um 1632 gemalt, mißt 52 × 39 cm

[1]) Bei den jetzigen beständig wechselnden Marktverhältnissen läßt sich nichts mit Bestimmtheit sagen.

[2]) Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis, VI (1915) Nr. 695. Ebendort vgl. man auch die in den letzten Jahren für

und erzielte 1767 (zusammen mit einem Gegenstück) 1210 Fr.
1794 (ohne das Gegenstück) 651 „
1851 „ „ „ 8100 „
1868 „ „ „ 21600 „
1912 „ „ „ 365000 „

In gleicher Weise kann die Preissteigerung bei zahllosen anderen Meistern nachgewiesen werden. Ein allgemeiner Prozentsatz läßt sich dafür aber ebensowenig feststellen, wie der genaue Wert einer bestimmten Kategorie von Bildern. Es kommt oft vor, daß dieser sich bereits wieder geändert hat, bevor man ihn auch nur ungefähr umschreiben konnte.

Namentlich wenn etwa eine Sammlung allerersten Ranges — wie es z. B. die vor etwa hundert Jahren begründete des Barons Steengracht im Haag gewesen ist — liquidiert wird, konzentriert sich die ganze Nachfrage hauptsächlich auf die besten Stücke darin und die Preise schnellen von neuem in die Höhe.

Auf der 1913 in Paris abgehaltenen Versteigerung dieser schönen Privatgalerie wurde z. B. die hübsche kleine Stadtansicht von Hiob Berckheyde (Haag, Mauritshuis, 46 × 39 cm) mit 20000 Fr. nicht zu teuer bezahlt. Daß das Knabenbildnis von J. Backer (ebendort, 94×71 cm, Abb. 23) 76000 Fr. brachte, lag nicht so sehr daran, daß die Preise für die Werke dieses Meisters plötzlich so bedeutend gestiegen waren oder an der Herkunft des Stückes gerade aus dieser Sammlung, sondern namentlich an seiner außergewöhnlich hohen künstlerischen Qualität. Diese war auch für den hohen Preis von 305000 Fr. maßgebend, den die „Toilette“ von Terborch (ebendort, 33 × 29 cm) erzielte; hier spielten freilich auch die Seltenheit solcher Bilder des Meisters überhaupt, sowie die tadellose Erhaltung und die Herkunft eine Rolle. Dieselben Faktoren, vereint mit der wunderbaren Schönheit des Bildes, namentlich im Charakterausdruck und in der Farbengebung, waren ausschlaggebend, daß das „kranke Kind“ von Metsu (33 × 27 cm) erst

---

Gemälde Rembrandts bezahlten Preise z. B. unter den Nummern 81, 105 (weil angezweifelt nur 40000 M.), 107, 298, 582, 952.

für 312000 Fr. von Herrn O. Huldschinsky in Berlin erworben werden konnte. Ein Gleiches war der Fall bei Hobbemas „Mühle im Wald" (Haag, Mauritshuis, 92 × 128 cm) 286000 Fr., Aert de Gelders „König David" (Amsterdam, Reichsmuseum, 100 × 116 cm) 54000 Fr., Maes „Pastetenbäcker" ($45^1/_2 \times 34$ cm) 26000 Fr., I. v. Ostades „Bauer mit dem Schwein" (Haag, Mauritshuis, 27 × 25 cm) 26000 Fr. Brouwers „rauchende Gesellschaft" ($46 \times 36^1/_2$ cm) erzielte als wunderbares, unzweifelhaft echtes Bild von großem Ruf 426500 Fr. und der Jan Steen, ein seltenes, großfiguriges Gemälde, zugleich das größte des Meisters überhaupt (Haag, Mauritshuis, 134 × 163 cm) 375000 Fr. Auch einige unter den Kleinmeistern wurden ungewöhnlich hoch bezahlt, sie jedoch hauptsächlich ihrer Herkunft aus der Steengrachtschen Sammlung wegen.

C. Preisbestimmung.

Um sich über den Preis, der für alte Gemälde angelegt werden muß, einigermaßen zu orientieren, bedienen sich viele Sammler der diesbezüglichen Bücher.

Allerdings läßt sich ja aus diesen manches lernen, aber sie müssen mit Vorsicht benutzt werden. Wer sich über Preise im allgemeinen und ihre stete Veränderung unterrichten will, greife zu den besonders historisch höchst interessanten Werken von Eudel oder Roberts (vgl. Literaturübersicht im Anhang). Auch Hofstede de Groots beschreibendes und kritisches Verzeichnis enthält manche lehrreiche Angaben über Bilderpreise. Endlich nennen ja auch einige Museumskataloge die Summe, für welche die Gemälde seinerzeit angekauft worden sind. Schließlich wären noch die sieben Bände von Mireurs „Dictionnaire de ventes d'art" zu nennen.

Nun findet man allerdings dort angegeben, wieviel ein bestimmtes Bild in einer bestimmten Auktion aufgebracht hat, und hat man zufällig Gelegenheit, gerade dieses Stück zu kaufen, und ist man außerdem in der Lage, abzuschätzen, um wieviel es seitdem billiger-

weise im Werte gestiegen sein kann, dann ist für diesen Fall eine brauchbare Grundlage zur Preisbestimmung gegeben.

Einen besseren Maßstab erhält man jedoch, wenn man ein zum Kauf angebotenes Bild mit einem anderen desselben Meisters vergleicht, das kürzlich in einer Versteigerung verkauft wurde, und

Abb. 67. Rembrandt, Bathseba. Neuyork, Metropolitan-Museum. Erzielte auf der Versteigerung Steengracht 1913 eine Million Fr.

dessen man sich genau erinnert. Stimmen die Qualitäten der beiden Bilder ganz oder annähernd überein, dann kann man ohne zu große Schwierigkeit das angebotene selber ungefähr taxieren.

Hält man sich aber nur an Auktionskataloge und kennt die Objekte nicht auch aus persönlicher Anschauung, so bietet sich keine genügende Sicherheit, denn erstens sind nicht immer alle Versteigerungsbenennungen richtig; zweitens geben die Kataloge keine Auskunft über die Qualität der erwähnten Bilder und drittens ist der angegebene Preis oft nicht derjenige, für welchen das Stück

verkauft wurde, sondern vielleicht nur der höchste gebotene, während das Bild zurückbehalten worden ist usw. Dies weiß ein jeder, der hie und da Versteigerungen mitmacht.

Bücher helfen also lange nicht immer, und wer sich jemals mit der Preisbestimmung von Bildern befaßt hat, der weiß, wie wahr das ist, was Frimmel schon 1894 in seiner „Gemäldekunde" (S. 208) sagte, daß nämlich „eine wissenschaftliche Beurteilung des Preises bei einem Gemälde von Fall zu Fall eine sehr mühsame und schwierige Arbeit ist, so leicht auch der Geschäftsmann für sich eine Überzeugung davon gewinnt, was ihm ein Gemälde wert ist, was er dafür zahlen kann, was er geben würde". Aber nicht nur der Geschäftsmann, sondern auch der Sammler und der Museumsbeamte sollen dies wenigstens ungefähr beurteilen können, und dazu müssen sie sich eben in diesen „Betrieb" etwas hineinzuleben suchen. Nur eigene praktische Erfahrung kann hier helfen, wenn dann auch — wie oben angedeutet — Notizen und Bücher einige Unterstützung liefern.

Wir bringen jetzt noch einige Beispiele, welche beweisen sollen, daß man z. B. für einige tausend Mark[1]) keinen erstklassigen Jan Steen erwerben kann (es sei denn, man finde ihn in irgendeiner Weise „unerkannt" vor), ebensowenig wie einen echten Rembrandt für einige zehn- oder fünfzehntausend Mark, wollen aber keineswegs Preise „feststellen".

Die für einen Frans Hals normalen Formates in den letzten Jahren bezahlten Preise gehen von etwa 30000 bis 750000 M. Der sehr seltene J. Vermeer van Delft dürfte bis 700000 M. und weit mehr wert sein. Hervorragende Bilder Hobbemas galten schon bis 600000 M., kleinere von guter Qualität um 20000 bis 30000 M. Dagegen lassen sich für Meister wie Jacob Ruisdael, Jan van Goyen, A. van Ostade, Jan Steen usw. kaum Preise nennen. Nicht nur ist die Qualität ihrer Bilder sehr verschieden, sondern es spielen auch die Art der Darstellung, die Erhaltung und die Größe bei jedem einzelnen

[1]) Damit sind (wie auch im folgenden) deutsche Mark gemeint in ihrem Werte vor Kriegsausbruch 1914.

Stück eine große Rolle. Für etwa 15000 M. ist ein guter kleiner Ruisdael oder Steen schon zu haben; aber für ein ganz hervorragendes Meisterwerk des ersteren dürften in manchen Fällen 150000 M. kaum genügen, während Bilder Jan Steens sogar schon mit mehr als 300000 M. bezahlt wurden. Oft sind recht hübsche, anziehende und stimmungsvolle Bildchen von van Goyen noch um wenige Tausende zu haben, während dagegen magistrale größere Stücke aus seiner Spätzeit bisweilen weit über 50000 M. aufbringen.[1])

Weniger stark auseinandergehend sind die Preise für Bilder der auf Auktionen nicht so heftig umstrittenen und doch in ihren besten Stücken hervorragenden sog. „kleineren Meister". Wir denken hier etwa an Dirck Hals und die Soldatenmaler Codde und Duyster; auch an J. M. Molenaer und Judith Leyster, die Stillebenmaler Pieter Claesz und Heda, die Porträtisten Hanneman und Janssens v. Ceulen, an Genremaler wie Brekelenkam, Landschafter wie Wijnants oder Berchem, und so viele andere mehr, deren Bilder das Sammeln mehr als wert sind. Die Preise von Werken dieser Meister variieren etwa zwischen 6000 und 30000 M., je nach Qualität, Erhaltung und Größe eines Stückes. Bisweilen kann man auch von manch einem dieser Maler ein Stück erwerben, ohne dafür die erstgenannte Summe anlegen zu müssen.

Es kann sich hier, wie schon erwähnt, nur um allgemeine Betrachtungen handeln, keineswegs aber um das Nennen von „Normalpreisen", was um so schwieriger wäre, als die Zeitumstände während des großen Krieges den freien internationalen Verkehr der Käufer und Kunstwerke bedeutend hemmten, wozu dann seit dem Kriege noch Aus- und Einfuhrverbot, Steuern usw. kamen. Durch dies haben sich die Preise gegen früher ganz verschoben. In England z. B. waren während des Krieges manche Preise zeitweise niedriger als auf dem Kontinent, doch

[1]) Zu den höchstbezahlten Meistern gehören etwa noch: G. Terborch, J. v. d. Cappelle, A. Cuyp, Dou, C. Fabritius, B. v. d. Helst, M. de Hondecoeter, W. Kalff, Th. de Keyser, Maes, Metsu (!), A. v. d. Neer, A. v. Ostade, Potter, S. Ruysdael, W. v. d. Velde, S. de Vlieger usw.

brachte die Versteigerung v. Kaufmann, die im Dezember 1917 stattfand, eine beträchtliche Erhöhung des Marktpreises mancher Meister.

Auch hieraus ergibt sich, daß die Praxis vor dem Buche geht; dieses soll nur anleiten, jene allein kann lehren.

Ebenso wie der Sammler seine stilkritischen Kenntnisse durch fleißigen Besuch der Museen und fortwährenden Meinungsaustausch mit Leuten, welche dieselben Interessen besitzen wie er, erweitern soll, wird er sich auch in Sachen der Bilderpreise am besten mitten in der Praxis unterrichten: er besuche also möglichst häufig die Ausstellungen der Kunsthändler und die Versteigerungen selber und verfolge sorgsam deren Verlauf und Ergebnisse.

IV. Das Erhalten und Wiederherstellen von Gemälden.

A. Gesunde Bilder.

Eine Hauptsorge für jeden Sammler bildet die richtige Behandlung seiner Bilder; denn ohne dieselbe ist ein Gemälde viel früher dem Untergang geweiht, als wenn ihm die nötige Pflege zuteil wird.[1])

So nötig ein Eingreifen ist in Fällen, wo Holzwurm, allmähliches Zugrundegehen der Leinwand, Abfallen der Farbe, Krankheiten des Firnis usw., die Erhaltung eines Bildes bedrohen, so verwerflich sind selbstverständlich alle unnötigen Verschönerungsversuche, alles unsachgemäße „Auffrischen", Firnissen, Rentoilieren usw.

Und doch wird immer wieder aufs neue gegen diese beiden fundamentalen Gebote verstoßen. Bilder, die durch Verwahrlosung zugrunde gegangen sind, bilden in nicht geringerem Maße einen täglichen Verdruß für den Fachmann, als jene, die infolge unsachverständiger Restaurierung rettungslos verloren sind. Nur zu oft sieht man Kunstwerke, die man ganz intakt und wohlerhalten kannte, in einer Weise „aufgefrischt" wieder, daß sie nun — durch zu scharfes Putzen — ihre besten Eigenschaften verloren haben; und gerade so oft findet man auch wieder Bilder, auf deren

[1]) Jedem Anfänger sehr zu empfehlen ist Dr. Th. von Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde, 3. Auflage, Leipzig 1920. Der Leser findet hier auch noch über andere Punkte Aufschluß, die außerhalb des Rahmens unseres Büchleins liegen. Ferner vgl. man auch A. P. Laurie, The Pigments and Mediums of the Old Masters, London, Macmillan & Co. 1914.

durchaus notwendige sofortige Ausbesserung schon vor Jahren hingewiesen wurde, in einem unrettbaren Zustand, da man ihre Krankheit hatte weiter wuchern lassen.

Aber ebenso selbstverständlich wie das Sorgen für sachgemäße Heilung kranker Gemälde, ist für jeden, der damit zu tun hat, logischerweise auch die Aufgabe, darauf zu achten, daß gesunde Bilder nicht erkranken, denn dies kann selbst den aus allerbesten Materialien verfertigten Gemälden begegnen, wenn etwa zu große Feuchtigkeit, Sonnenhitze,[1]) schlechte, d. h. zu trockene Zentralheizung usw. auf sie einwirken.

Die wahre Bilderpflege umfaßt aber noch mehr. Das Eingreifen des Restaurators kann unter Umständen bei einem Stücke nötig werden, das zwar vollkommen gesund und heil ist, jedoch unter dicken schmutzigen Firnislagen verborgen liegt oder Übermalungen aufweist, die der ursprünglichen Absicht des Künstlers Abbruch tun.

Über dieses Putzen ohne „hygienische" Notwendigkeit sind die Meinungen allerdings sehr geteilt; denn es handelt sich hier um eine ästhetische Frage, die mehr die „Haut" und „Kleidung" des Bildes angeht als das Kunstwerk selbst. Hierbei spielen vor allem der persönliche Geschmack und die Mode eine Rolle.

Es ist nötig, vorauszuschicken, daß der Zweck des Firnissens eines Ölgemäldes ein zweifacher ist. Erstens wird die Firnisschicht angebracht, um dem Bilde das Aussehen zu erhalten, welches es hatte, als es frisch vollendet war, und um eingeschlagene Stellen und trübe gewordene Farben wieder aufzufrischen, und zweitens, um die Farbe vor Verderben zu schützen.

Oft erweist es sich — manchmal schon nicht sehr lange nach Vollendung des Bildes — als notwendig, den Firnis zu erneuern, denn leider ist dieser viel weniger dauerhaft als Farbe, Leinwand und Holztafel. Die Farben der alten Holländer haben Jahrhunderte

[1]) Ausdrücklich sei auf die äußerst nachteiligen Folgen hingewiesen, die sich bei Bildern bemerkbar machen, wenn sie etwa längere Zeit direktem Sonnenlicht ausgesetzt sind!

überdauert, während der Firnis nach verhältnismäßig kurzer Zeit erst vergilbte und dann spröde und dürr wurde.

In einem solchen Zustand kam dann das Bild in die Hände eines Restaurators, der fast immer von Beruf Maler war. Erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurde den Verwandlungsprozessen der Firnisse mit Hilfe der chemischen Wissenschaft nachgeforscht und dadurch viel Wichtiges zutage gefördert, während bis dahin ja nur mit denjenigen Mitteln gearbeitet wurde, über welche die Praxis des Malers verfügt.

Es existieren zahlreiche historische Beweise dafür, daß vor dem 17. Jahrhundert nicht weniger restauriert wurde, als zur Zeit Rembrandts und später. Von den vielen Beispielen des 17. Jahrhunderts führen wir einige als Kuriosität an.[1]) Von dem bekannten Hals-Schüler Jan Miense Molenaer weiß man z. B., daß er im Jahre 1654 ein sehr beschädigtes Bild des hl. Hieronymus und 1666 drei andere schadhafte Bilder wiederherstellte.[2]) Im Jahre 1645 restaurierte Cornelis Vroom eine Landschaft.[3]) Der Maler Melchior Ronghens hat 1669 eine Reihe von Gemälden „van andere luyden om schoon te maken en te repareeren" in seinem Hause.[4]) Der Maler S. Luttichuys hatte 1661 ein großes Gemälde von Coninck „om uyttehalen" (d. h. um den Firnis aufzufrischen).[5])

Im 18. Jahrhundert gibt es einen G. van Ingen, später Pieter van Zanten, J. G. Teissier († 1821) und viele, viele andere Malerrestauratoren.

Sie besserten aus, rentoilierten, übermalten, kurz sie taten, was ihnen notwendig schien. Häufig finden sich Rechnungen, aus denen dies hervorgeht. So z. B. ein Posten aus dem Jahre 1799 über das Aufkleben auf neue Leinwand von 32 Gemälden, die zusammen 1067 Fuß groß sind.[6]) In derselben Zeit wurde z. B. den Malern van Drielst und Lauwers 1596 resp. 1521 Gulden bezahlt für das Restaurieren von Gemälden in der Nationalen Kunstgalerie, aus der später die Sammlungen des Mauritshauses und des Reichs-

[1]) Bredius, Künstler-Inventare. [2]) A. a. O. I 17 und 24.
[3]) A. a. O. II 662. [4]) A. a. O. III 766. [5]) A. a. O. IV 1294.
[6]) Moes und v. Biema, De Nationale Konstgalerij, S. 22.

museums in Amsterdam entstanden. Im Jahre 1800 wurden alle diese Gemälde noch einmal restauriert, 180 Bilder neu gefirnißt und mehrere auf neue Leinwand geklebt.[1])

Die restaurierenden Maler wuschen das Gemälde und firnißten es aufs Neue. Bildeten sich bei öfters gefirnißten Gemälden dürre, undurchsichtige Stellen, dann wurden diese mit durchsichtiger Ölfarbe dünn überzogen und darauf das Ganze gefirnißt. Folgten nun mehrere solcher Wiederherstellungen aufeinander, so blieb die ursprüngliche Firnislage unter den späteren Schichten erhalten, aber besser wurde sie davon natürlich nicht. Wenn ein Bild dadurch, daß der Firnis sich dunkelbraun oder fast schwarz gefärbt hatte, beinahe oder ganz unsichtbar geworden war, so blieb nicht viel anderes übrig, als ihn abzupudern oder abzuwaschen. In einer Reihe von Fällen ist dies denn auch bereits vor sehr langer Zeit in der radikalsten Weise geschehen. Als Beweis dafür findet man oft unter der untersten Firnisschicht gestopfte Löcher und Retouchen, welche mit anderer Farbe ausgeführt sind als das ursprüngliche Gemälde.

Dabei reden wir noch nicht einmal von Ölfirnissen oder von Übermalungen wichtiger Partien und dergleichen Dingen, die nach heutigen Begriffen Ungebührlichkeiten sind, die aber früher allgemein als notwendig und deshalb als vollkommen statthaft betrachtet wurden.

Zu den genannten und anderen Manipulationen, durch welche der alte Firnis, soweit er noch vorhanden war, mehr und mehr seine schützende Kraft verlor, kamen dann öfters noch die Folgen des Rentoilierens. Die bei diesem Verfahren benutzte Masse durchdrang Leinwand, Farbsprünge und Firnisschichten, so daß die Oberfläche des Bildes nicht nur aus Firnis, sondern auch aus Teilen dieser Masse bestand. Nicht jedem Restaurator waren die Mittel zur Beseitigung dieses Übels bekannt.

Dies sind die Leiden, vor denen in neun Zehnteln der Fälle der moderne Restaurator steht. Sie sind die Erbschaft der sogut

---

[1]) A. a. O. S. 27.

gemeinten, aber leider so wenig sachkundigen Arbeit der nicht chemisch gebildeten Restauratoren.

Theoretisch hat man sich nun die Frage vorzulegen, ob ein gesundes altes Gemälde wieder möglichst genau so aussehend gemacht werden soll, wie es der Maler seinerzeit fertiggestellt hat, oder ob man ihm sein im Laufe der Jahre erhaltenes äußeres Ansehen belassen will. Eine Antwort hierauf läßt sich erst nach einer etwas komplizierten Auseinandersetzung geben.

Erstens einmal kann ein Bild — selbst wenn man allen Firnis entfernt — unmöglich wieder so aussehen, wie damals, wo es frisch gemalt war. Die Farben haben sich durch das Trocknen und andere Vorgänge etwas verändert und zudem sind sie oft von einem Netzwerk von Sprüngen durchzogen: das Ganze ist „reifer" geworden. Was nun den Firnis betrifft, so bleibt dieser nie ganz klar; er wird gelb, bekommt Sprünge usw. Nun kommt es ganz darauf an, ob der Maler mit dem Bilde, als es vollendet auf der Staffelei stand, zufrieden gewesen ist, oder ob er sich bereits damals nach dieser Reife von Farbe und Firnis gesehnt hat, wie das z. B. viele Meister der Haager Schule des 19. Jahrhunderts taten. Obwohl ich nun annehme, daß so etwas für die Altholländer (Rembrandt, Vermeer, Hals usw.) in der Regel nicht zutrifft, wenn sie auch vermutlich eine warme, leicht gelbe Tönung bei einem alten Bild schön gefunden haben, so kann ich doch nichts mit letzter Sicherheit hierüber sagen, da von keinem unter ihnen eine diesbezügliche Äußerung bekannt ist. Hingegen wissen wir — wie schon oben gesagt wurde —, daß schon damals viel für die Reinigung der Gemälde getan wurde, und zwar meistens durch die Maler selber. Wüßten wir genau, daß z. B. Rembrandt seine Bilder dann am schönsten gefunden hätte, wenn sie gerade vollendet waren, dann hätten wir auch die Gewißheit, einen Verstoß gegen seinen Sinn zu begehen, indem wir die gelben und braunen Firnisse auf seinen Werken beibehalten. Da wir jedoch hierüber ganz im unklaren sind, steht es uns meines Erachtens frei, in diesem Punkt nach eigenem Gutdünken zu handeln. Aber wohlverstanden: ich denke hier an gesunde Firnislagen, deren Belassung dem Gemälde nicht schadet.

Es bleibt also die Frage bestehen: Sollen wir das Bild, ohne gelben oder braunen Ton, so sehen, wie es im Laufe einiger Jahrhunderte geworden ist, also in einem Zustand, in welchem es verhältnismäßig wenig vom ursprünglichen abweicht? Oder aber, sollen wir es durch eine Lage von stärker oder schwächer gesprungenem und mehr oder weniger vergilbtem und braunem Firnis hindurch erblicken?

In der Antwort hierauf liegt der kardinale Punkt von allem Restaurieren des Firnis. Die Ansicht der einen geht dahin, das Bild sei nach der „Operation", wo der Firnis ganz oder teilweise entfernt worden ist, „blank" zu belassen. Sie wird ganz energisch von anderen bekämpft, deren Überzeugung dahin geht, daß in einem solchen Falle eine gelbliche Firnislage, ein sog. „Galerieton", anzubringen sei. Dieser kann so aufgetragen werden, daß er mit der Zeit fast nicht mehr von einer alten Schicht zu unterscheiden ist und weicht nur insoweit von einer alten Lage ab, als er anfangs keine Sprünge (Craquelure) aufweist.

Das erbarmungslose Verwerfen jeglichen Abänderns der Tönung eines Gemäldes ist vielfach die Folge von Angst vor einem Unglück, das beim Restaurieren geschehen könnte. Andererseits geht es aber auch oft auf eine Begriffsverwechslung mit Patina zurück. Es läßt sich keineswegs beweisen, daß ein altes Bild ebensowenig seines „Tones" entkleidet werden dürfe, wie etwa ein alteichenes Möbelstück; denn bei diesem hat der Urheber damit gerechnet, daß es im Laufe der Zeit eine gewisse Tönung annehmen müsse, während bei einem Bilde der Meister dies höchstwahrscheinlich nicht getan hat. Die besten Beispiele hierfür bieten die blaue Luft z. B. bei Wouwermans, Dujardin oder Adriaen van de Velde, die blauen Kleidungsstücke Marias (z. B. bei Murillo) usw. Kann es da je in der Absicht dieser Künstler gelegen haben, daß blaue Luft und blaue Kleider auf ihren Bildern durch gelbbraune Firnislagen grünlich erscheinen? Sicherlich nicht![1]) Der Charakter der Ölmalerei, soweit sie realistisch ist, leidet unter dem starken Vergilben des Firnis.

[1]) Die ursprüngliche Färbung läßt sich öfters am Rande der Sprünge in der Farbe erkennen.

Strenggenommen ist denn auch nichts gegen denjenigen einzuwenden, der — ohne Nachteil für das Bild an sich — sogar gesunde dünne Firnisschichten entfernt, um ein Gemälde wieder ziemlich genau so sehen zu können, wie es der Maler gemacht hat, ohne Rücksicht darauf, ob ihm persönlich die oft verschönernde Wirkung des alten Firnis gefällt oder nicht. Wer so vorgeht, behandelt den Künstler am ehrlichsten, andererseits sind aber auch die in ihrem Recht, die gerade wegen der verschönernden Wirkung gesunden gelblichen Firnis beibehalten, wenn dadurch nur nicht z. B. blaue Luft und blaue Kleidungsstücke allzu stark grünlich erscheinen. Hauptbedingung ist ferner das klare Bewußtsein davon, daß man mit eigenem Wissen und Willen sich und andern das Bild anders zeigt, als es eigentlich ist, gewissermaßen durch eine farbige Brille, wie das ja im Grunde auch der Zweck des „Galerietones" ist. Ich persönlich behalte gesunde, dünne, nicht allzusehr vergilbte alte Firnislagen am liebsten bei.

Aus den bisherigen theoretischen Überlegungen ergeben sich folgende Winke für die Praxis:

1. Firnisschichten, die gesund, dünn, durchsichtig und nur leicht gelblich geworden sind, entferne man nicht, es sei denn, man wolle das Bild lieber möglichst genau so sehen, wie es der Maler vollendet hat, denn gegen ein solches Entfernen spricht vor allem die eine praktische Schwierigkeit, daß es nur sehr wenige Bilderrestauratoren gibt, die es tun können, ohne dem Gemälde zu schaden. Man überlege es sich also vorher genau.

2. Der Museumsdirektor, der Bilder unter seiner Obhut hat, welche Gemeingut der Öffentlichkeit sind, entferne gesunde Firnislagen ebensowenig; selbst wenn ihm diese auch persönlich unangenehm sind. Sollte einmal die Zeit kommen, wo Künstler und Publikum das Entfernen getönter Firnislagen fordern, dann kann er dieser Strömung in den Fällen folgen, wo er ganz sicher ist, einen Restaurator bei der Hand zu haben, der imstande ist, dieses schwierige Werk durchzuführen, ohne Schaden anzurichten.

Nun ist aber auch noch von den zwar gleichfalls gesunden, jedoch zu dicken braunen Firnisschichten zu reden. Wie wir später noch sehen werden, kann man sie ohne jede Gefahr dünner und heller machen, wenn sich das Übermaß entfernen läßt. Allerdings werden auch dagegen Bedenken laut, die aber meines Erachtens unbegründet sind.

Als Beispiel nennen wir das 1616 entstandene Schützenbild des Frans Hals im Haarlemer Museum, welches vor einigen Jahren durch den tüchtigsten holländischen Restaurator behandelt worden ist, und von dem wir einen Teil abbilden (Abb. 68). Es steckte unter mehreren alten, gesprungenen Firnisschichten, zwischen denen Retouchen und übermalte Partien lagen. Das ganze Bild war an vielen Stellen eingeschlagen und blind, und dort, wo der Firnis noch durchscheinend blieb, war er gelbbraun wie Bouillon geworden. Der Eindruck, den man demnach vom Werk des Frans Hals an diesen wenigen durchsichtigen Partien hatte, war noch undeutlicher als der, den man von einer Blume bekommt, die auf den Boden eines mit dünner Suppe gefüllten Tellers gemalt ist. Mag nun bisweilen auch eine solche Blume von Suppe bedeckt schöner erscheinen als ohne dieselbe, so wird doch niemand z. B. Sèvressuppenteller mit Bouillon gefüllt ausstellen wollen!

Das Schützenbild von Frans Hals sah noch ärger aus. Alle Firnisschichten hatten obendrein ihre beschützende Kraft verloren. Aber jetzt ist das störende Gelb verschwunden und das Meisterwerk wieder in seiner ganzen Pracht zu sehen.

Unsere Abb. 68 zeigt einen Teil des Bildes in halbrestauriertem Zustande: gesprungene Firnisschichten, undurchsichtige Partien und von den drei Köpfen je die Hälfte gereinigt.

Verschiedene andere Bilder von Hals im Haarlemer Museum sind jetzt auf diese Weise behandelt, andere warten noch auf eine solche Restaurierung. Erst danach wird ihre unglaubliche Pracht recht zur Geltung kommen können.

Wer sich hierüber belehren will, für den lohnt es sich wirklich, die restaurierten und nicht restaurierten Bilder an Ort und Stelle zu vergleichen. Er wird zu der Überzeugung kommen, daß der Unterschied noch größer ist als bei dem Regentenstück im

Abb. 68. Teil des Schützenbildes von F. Hals, 1616, im Haarlemer Museum, mit zur Hälfte gereinigten Köpfen.

Dijkhuis zu Elshout bei Krimpen a. d. Lek. Die Abb. 69 und 70 zeigen dasselbe Bild bevor und nachdem es in den Händen des Restaurators gewesen war.

Es ist, obwohl beinahe unglaublich, doch Tatsache, daß ich noch vor verhältnismäßig kurzer Zeit mit mehr als einem Künstler sehr weitgehende Meinungsverschiedenheiten gerade wegen der eben erwähnten Restaurierung der Hals-Bilder gehabt habe. Ein sehr bekannter, jetzt verstorbener moderner Maler hat einst ein Bildnis von Hals teilweise gereinigt, dann aber schnell wieder mit einem

Abb. 69. Dem Ludolf de Jongh zugeschriebenes Regentenstück. Elshout. Noch ganz schmutzig.

Firniston schmutzig gemacht, weil . . . das Bild sonst an Schönheit verloren haben würde. Folgerung: er getraute sich nicht, dem Werk eines so großen Meisters in die Augen zu sehen und glaubte ihm mit einer Sauce eigenen Fabrikats wohlzutun. Eine andere Kategorie bilden diejenigen, die sich ebenfalls für die Beibehaltung von alle dem einsetzen, was zu jener Zeit, wo das Gemälderestaurieren als edles Handwerk noch in den Windeln lag, ganz gegen die Absicht des Urhebers auf eine Unmenge von Bildern geschmiert worden ist. Auch sie getrauen sich nicht, die unreinen „Vorhänge" zu berühren, aber nicht aus Furcht vor dem Anblick des wahren

Kunstwerkes, sondern weil sie von dem ursprünglichen Aussehen desselben nichts wissen, und weil sie törichterweise fürchten, das Bild könnte in den Händen selbst eines guten Restaurators Schaden nehmen..

In ihrer Unkenntnis fürchten sie also eine Therapie, die doch vor ihren Augen ein Kunstwerk wieder in seinem alten Glanz würde

Abb. 70. Dasselbe Bild wie Abb. 69. Gereinigt.

erstehen lassen. Sie gleichen Feueranbetern, denn sie verehren, was sie nicht anzurühren wagen: unsachgemäßes Flickwerk aus Zeiten, wo das Restaurieren noch in den Händen von Leuten lag, die keine Ahnung von dem besaßen, was mit einem Gemälde zu geschehen hatte. Die Notwendigkeit, alte, zu dicke und zu dunkle, schmutzige, wenn auch gesunde Firnislagen zu entfernen, damit das Bild in seiner alten Schönheit auferstehe, kann nicht genug betont werden. Allenfalls mag die unterste Schicht belassen werden, aber von jener braungelben Masse, die mit dem Bilde nichts zu tun hat, soll man es auf jeden Fall befreien.

Zum Glück dringt die Erkenntnis hiervon immer mehr durch.

In verschiedenen Museen und Sammlungen hat man schon mit gutem Erfolge einen Anfang gemacht. Als ein interessantes Beispiel führe ich ein Gemälde von Aert de Gelder an (Abb. 71 und 72). Als es seinerzeit dem Mauritshuis geschenkt wurde,

Abb. 71. A. de Gelder, Juda und Thamar. Haag, Mauritshuis. Vor der Wiederherstellung.

waren zwar Tönung und Licht prächtig, trotzdem erschien es aber nicht recht durchsichtig und viel weniger kontrastreich, als Aert de Gelder beabsichtigt hatte. Die Schuld hierfür lag an einer glasigen dicken Schicht von Mastixfirnis, die dann der Restaurator entfernte. Erst daraufhin kam das Bild in seiner wahren Gestalt zum Vorschein, und man konnte Malweise und Pinselstriche genau verfolgen und so den Künstler durch und durch kennenlernen.

Mit diesem Bilde vergleiche man nun einmal zwei der berühmtesten Gemälde von Hollands größtem Meister: die Anatomie und die Nachtwache von Rembrandt. Beide stecken unter Firnislagen, zwischen denen Schmutz, Retouschen und — bei der Anatomie

Abb. 72. A. de Gelder, Juda und Thamar. Haag, Mauritshuis. Nach der Wiederherstellung.

sicher,[1]) bei der Nachtwache höchstwahrscheinlich — Übermalungen liegen. Würde man nun die Anatomie reinigen, d. h. die Firnisschichten bis auf eine oder zwei entfernen, dann würde man erstens einen Hintergrund mit Pfeilern und Bogen erhalten von einem Grau wie etwa dasjenige altholländischer Fliesen, zweitens wären die Mäntel der Zuschauer links teils schwarz, teils violett oder braun, und drittens wäre dann der Leichnam nicht gelb, sondern ganz realistisch bleigrau.

[1]) So wurde z. B. 1732 der Mantel von Dr. Tulp restauriert.

Man würde damit ein Gemälde zu Gesicht bekommen, das sich innerhalb Rembrandts Entwicklung als Künstler in seiner Beleuchtung nicht an den mysteriösen „Simeon im Tempel" anschließt, der ein Jahr früher entstanden ist, sondern ein in viel kühleren Tönen gehaltenes Bild, das einen meisterhaften ersten Schritt ins Gebiet lebensgroßer Porträtgruppen bedeutet. Die Ausgangspunkte hierfür sind Thomas de Keysers stark nach grau gestimmte Schützenstücke und die ohne alten Firnis gleichfalls kühlere heilige Familie Rembrandts in München.

Es ist klar, daß durch die Entfernung der oberen Firnisschichten der Eindruck der Anatomie an Schönheit verlieren, dafür aber an Wahrheit gewinnen würde. Wäre das Stück besser erhalten und wäre es mein Eigentum, so würde ich nicht zaudern, die letztere triumphieren zu lassen, um so mehr als ein nächster Eigentümer den „verschönernden" Schmutz jeden Tag wieder darauf anbringen lassen könnte. Mein Rat für Privatleute ist also der, daß man — aber nur dann, wenn man über einen erstklassigen Restaurator verfügt — Unreinigkeit, die den Eindruck allzusehr beeinträchtigt, entfernen und nur die unterste Firnisschicht, sofern das möglich ist, belassen soll.

Bei einem Bilde wie der Nachtwache, wo der Firnis krank ist, liegt die Sache viel einfacher als bei der Anatomie, wo er noch gesund ist. Da müßten eben die kranken Schichten mitsamt all den darauf und dazwischen befindlichen Retouchen und Übermalungen abgenommen werden.

Die Folge davon wäre, daß das Gemälde etwas weniger goldgelb aussehen würde, aber doch alles andere als kühl, ja sogar noch stark leuchtend, und andere Schützenstücke würden sich dann nicht weniger als ehedem (nach einer Aussage vom Jahre 1678) wie „Spielkartenblätter" daneben ausnehmen. Zudem würde das Stück auch viel mehr Tiefe bekommen, da es durchsichtiger wäre. Das trübe Netzwerk von kleinen Sprüngen und Rissen, sowie die Partien mit brauntriefendem Firnis sollten doch verschwinden und der unberührten reinen Malerei Rembrandts, nur Rembrandts, Platz machen!

Unwillkürlich sind wir vom gesunden Firnis bereits auch auf den kranken zu reden gekommen. Bevor wir aber über diesen sprechen, müssen wir eine bestimmte Art von Veränderungen an alten Bildern betrachten, an welche meines Erachtens ein Restaurator nicht rühren soll.

Daß sich Bilder mit der Zeit in Farbe und Ton völlig oder teilweise verändern oder nachdunkeln, weiß ein jeder, der viel damit umzugehen hat.

Bei Gemälden, die mehrere hundert Jahre alt sind, haben bisweilen ganz überraschende Veränderungen stattgefunden. Man erinnere sich nur der blauen Bäume auf Vermeers Ansicht von Delft (Haag, Mauritshuis), oder der blauen Weinreben- und Sonnenblumenblätter, denen man ab und zu auf Bildern des Frans van Mieris d. Ä. und Metsu begegnet. Hier ist das Grün blau geworden, weil das Gelb darin sich verflüchtigt hat. In andern Fällen wieder ist das Blau verschwunden, was sich z. B. öfters an Stilleben beobachten läßt, wo die blaue Dekoration chinesischen Porzellans fast völlig braun geworden ist.

Soll nun so etwas ausgebessert werden? Nein! Und zwar weil man das Verschwundene auf chemischem Wege nicht wieder zum Erscheinen bringen und genau so, wie es ehedem gewesen, wiederherstellen kann. Zudem handelt es sich ja auch nicht um eine Krankheit.[1])

Nicht selten kommt es auch vor, daß sog. Repentirs, d. h. Partien, die der Meister selber veränderte und übermalte, nach Jahren durch die darüber liegende Farbschicht hin wieder sichtbar geworden sind. Als ein Beispiel hierfür vergleiche man das Figürchen (Abb. 73 und 74), das Vermeer (auf seiner Ansicht von

[1]) Allerdings unterscheidet man in solchen Fällen zwei Möglichkeiten; entweder war das Gelb vielleicht ein organischer Farbstoff, der nun verschwunden ist, oder aber es handelt sich um eine optische Störung, da der molekuläre Zusammenhang verlorenging. Im letzteren Falle kann das Gelb auf chemischem Wege wieder hervorgerufen und das ursprüngliche Grün also wieder dargestellt werden. Vgl. hierüber v. Pettenkofer, Über Ölfarbe, Braunschweig 1902, S. 39.

Abb. 73. Teilstück aus der Ansicht von Delft von Jan Vermeer van Delft. Haag, Mauritshuis.

Delft) übermalte, wahrscheinlich, um einen ruhiger wirkenden Vordergrund zu bekommen. Solche Repentirs dürfen unter keinen

Umständen vom Restaurator entfernt oder unsichtbar gemacht werden. Denn sie sind gewissermaßen Beweisdokumente zur Entstehungsgeschichte eines Bildes und geben einen Einblick in den geistigen Vorgang, der sich im Künstler abgespielt hat. Deshalb konnte ich auch nicht die große Freude eines Sammlers teilen,

Abb. 74. Etwas größerer Teil desselben Bildes wie Abb. 73.

als er mir erzählte, daß auf einem Stilleben seiner Sammlung zwei Brötchen und eine Rose beim Reinigen verschwunden und darunter ein Stück Serviette, Blätter usw. zum Vorschein gekommen seien. Was war nämlich geschehen? Der Restaurator hatte die Verbesserungen entfernt, welche vom Maler selber während der Arbeit zur Verschönerung der Komposition angebracht worden waren!

Noch eine dritte Art von Veränderungen wäre zu erwähnen: das Durchwachsen von Untermalungen, die ursprünglich mit andern Farben bedeckt gewesen sind. Als besttreffendes Beispiel hierfür wurde der Innenraum von Pieter de Hooch (London, National

Gallery, Abb. 43) bereits erwähnt. Auch an solche Stellen darf der Restaurator nicht rühren; denn dann würde er etwas „ver-

Abb. 75. Jan Steen, Die sogenannte „Brauerei". Haag, Mauritshuis.

schönern"; und nicht das ist seine Aufgabe, sondern nur das Erhalten und Ausbessern.

Ebensowenig behandele er diejenigen Partien, an denen die Maserung des Holzes durch die Farbe hin sichtbar wird. Es

Abb. 76. Dasselbe Bild wie Abb. 75. Ausschnitt.

geschieht leider nur zu oft, daß er mit dem Retouchieren solcher Bildteile beauftragt wird, weil sie auf einen Uneingeweihten den

Eindruck machen, als wären sie verschlissen. Auch dieser Art von falsch verstandener „Verschönerung" ist aufs bestimmteste zu widerraten. Sie gehört nicht in das Gebiet des Erhaltens und Restaurierens.

Etwas ganz anderes ist es natürlich, wo es sich um das Heilen von Krankheiten der Farbe oder um störende Beschädigungen, wie etwa ein ausgestochenes Auge, ein Loch mitten in einer Figur oder im Himmel usw. handelt.

Zuerst sei von den Krankheiten der Farbe die Rede. Die am meisten ins Auge fallende und störendste ist die Ultramarinkrankheit. Der bekannte Chemiker Pettenkofer hat seinerzeit den Nachweis erbracht, daß sie die Folge eines chemischen Prozesses im „Bindemittel" ist, d. h. im Leinöl, mit welchem die blaue Farbe angemacht worden ist. Ultramarin gehörte zu den teuersten Farben; deshalb liegt die Annahme nahe, daß gerade hiervon eher und öfter minderwertige Sorten benutzt worden sind als von andern Farben.

Ein Gemälde, das hieran kranкt, bietet einen sehr unangenehmen Anblick. Das Blau wird ganz trübe, wie wenn Schimmel darauf läge. In einigen Fällen kann diese Krankheit durch Regenerieren[1]) mittels Alkoholdämpfen wieder geheilt werden. Aber es gibt kaum einen Restaurator, der sich daran wagen könnte, da es an geeigneten Mitteln und Materialien für Versuche fehlt. Aus diesem Grunde wurde z. B. auch die sog. „Brauerei des Jan Steen" (Haag, Abb. 75 und 76) nicht restauriert, obwohl sie sehr stark an Blaukrankheit leidet. Allerdings hat, wie mit Photographien nachzuweisen ist, seit 1888 sich ihr Zustand nicht mehr verschlimmert.

Aus Künstlerkreisen ist mir geraten worden, die kranken Stellen übermalen zu lassen. Die Schönheit des Bildes würde dadurch im allgemeinen natürlich gewinnen, aber an diesen Stellen würde man dann Jan Steens Malweise vermissen. Was ist nun vorzuziehen: dies

---

[1]) Was das ist, wird weiter unten erklärt werden.

Abb. 77. Frans Hals d. Ält., Georgs-Schützen 1639. Haarlem, Museum. Teilstück.

letztere oder ein Zustand, in dem überall im Bilde Steens Hand zu erkennen ist, wenn auch der Genuß durch die Blaukrankheit gestört wird?

Es versteht sich von selber, daß man unablässig bemüht ist,

eine für solche Fälle geeignete Methode zur Behandlung und endlichen Heilung des Bildes zu finden, um ihm, wenn irgend möglich, dadurch seine einstige Schönheit zurückzugeben.

Nun kommen wir zu den Beschädigungen. Ob dieselben, sofern sie den ästhetischen Eindruck eines Bildes wesentlich stören, im allgemeinen ausgebessert werden müßten, ist ebenfalls ein Gegenstand von Meinungsverschiedenheiten.

Was würde man nun aber sagen, wenn auf den St. Georgsschützen von Frans Hals [1639] (Abb. 77) beim Schützen links an Stelle seines linken Auges ein Loch oder ein unbemaltes Stück Leinwand zu sehen wäre? Ganz zu Recht wurde (etwa um 1860) dieses Auge statt des verschwundenen ursprünglichen angebracht. Mit dem gleichen Recht dürfen überhaupt auch Löcher verstopft sowie ausgefallene oder verschwundene Stückchen Farbe durch neue ersetzt werden, solange ein Bild noch ästhetischen Wert von einiger Bedeutung hat. Ist dasselbe jedoch ein minderwertiges Stück, dann lohnt sich die Mühe des Ausbesserns nicht mehr und das Kunstwerk muß als solches als verloren angesehen werden, selbst wenn auch der eine oder andere Liebhaber noch in solch einer Reliquie vielleicht etwas „sehen" wollte.

Die Frage kompliziert sich jedoch, wenn bei einem Gemälde wichtige Partien ganz fehlen. Ich denke z. B. an Rembrandts Saul und David (Sammlung Bredius). Das Bild war früher bekanntlich entzweigeschnitten und von der linken Hälfte, sowie von einem Teile der rechten Hälfte war je ein Gemälde gemacht worden. Der andere Teil der rechten Hälfte war verlorengegangen. Was mußte nun derjenige tun, der die übrigen Teile wieder aneinandersetzen ließ? In diesem speziellen Falle konnte er es dabei bewenden lassen, den neuen Teil mit einem Fond von neutralem Ton zu bemalen. In einem andern jedoch hätte er vielleicht einen Himmel, eine altholländische Gartenansicht oder eine Berglandschaft nach einem ähnlichen Bilde desselben Malers kopieren lassen müssen, weil das die einzige Art gewesen wäre, in der man die geradezu gewaltige künstlerische Bedeutung der übrigen

alten Teile in richtiger Weise hätte können zur Geltung kommen lassen.

Es versteht sich dabei natürlich von selber, daß derart Beigefügtes weder störend noch vorherrschend, sondern nur helfend und unterstützend wirken soll. Auch darf eine solche Ergänzung nicht verheimlicht werden.

Ganz verlorene Partien, wie etwa diejenigen, welche an Rembrandts Nachtwache abgeschnitten worden sind, dürfen selbstverständlich nicht wieder daran gemalt werden! Eine solche Ergänzung würde ebenso unkünstlerisch und unerlaubt sein, wie sie das in solchem Falle auch bei einem Gebäude wäre.

Hier und da begegnet man einem entzweigeschnittenen Gemälde, dessen beide Hälften als Gegenstücke dienen. Gelingt es, dies festzustellen und beide Hälften zum Eigentum eines einzigen Besitzers zu machen, dann müssen sie, wenn nur immer möglich, wieder zusammengefügt werden. So sind z. B. die beiden Stücke jenes prächtigen „Blickes auf Dordrecht" von Cuyp (London, Sammlung Captain Holfort, Abb. 42) wieder vereinigt worden. Ebenso ließ neuerdings auch die Direktion der Londoner National Gallery die rechte Hälfte eines Figurenbildes erwerben, von welchem sie die linke bereits besaß. Beide sind nun wieder zu einem sehr ausdrucksvollen Ganzen vereinigt.[1])

Merkwürdigerweise kommt es aber auch vor, daß Bilder an allerhand lästigen Beifügungen leiden. Der Wunsch, ein Gemälde zum Pendant eines andern zu machen, führte nicht nur dazu, daß Teile abgeschnitten, sondern daß auch bisweilen sogar ziemlich beträchtliche Partien angestückt worden sind. So hat man z. B. Rembrandts Simeon im Tempel (Haag, Mauritshuis) zum Gegenstück von Dous „junger Mutter" (ebendort) machen wollen. Zu diesem Zweck wurde oben am Simeon ein Stück Holz angesetzt und bemalt, wie wenn es zum ursprünglichen Gemälde Rembrandts gehörte. Jetzt sitzt diese Partie unter dem Rahmen versteckt. Ein Beispiel im großen für solch ein Bedürfnis an Gleichmäßigkeit sind auch die Bildnisse im Senatssaal der Universität Leiden. Als

[1]) Vgl. Burlington Magazine 1915.

Anno 1737 der Senat beschlossen hatte, daß die Porträts aller Professoren ein und dasselbe Format erhalten sollten, vergrößerte man die älteren, sofern sie zu klein waren, mittels gemalter Umrahmungen; die aber, welche zu groß waren, sind ganz einfach beschnitten worden.

Abb. 78. P. Christus u. van Dyck-Schüler, H. Familie und Stifter. Kopenhagen.

Daß Teile, die man nicht schön fand, entfernt wurden, läßt sich begreifen. Diejenigen Fälle, wo das, was man nicht zu sehen wünschte, geschont und erhalten worden ist, sind sehr vereinzelt. Ein Beispiel ist die bekannte, dem Carel Fabritius zugeschriebene Enthauptung Johannes des Täufers (Amsterdam, Reichsmuseum), wo man, wahrscheinlich 1802 beim Ankauf,[1]) ein großes Stück Lein-

[1]) Moes en van Biema, de Nat. Konstgalerij, S. 45.

wand unten umgeschlagen hatte; vermutlich um die Darstellung weniger schauerlich zu machen. 1897 ist dies dann wieder in Ordnung gebracht worden.

In früheren Zeiten, wo ein Gemälde eben einfach so behandelt

Abb. 79. Jacob Ruisdael, Wasserfall. Budapest.

wurde, wie es dem damals gerade herrschenden Geschmack und den Umständen entsprechend am schönsten und besten schien, wurde etwa auch ein Bild entzweigeschnitten und die eine Hälfte dann durch etwas anderes ersetzt. Man erinnere sich z. B. des Gemäldes von Rubens „sine Cerere et Baccho friget Venus“. Die linke Hälfte: eine alte Frau mit Kindern bei einem Gefäß mit glühenden Kohlen, hängt im Dresdener Museum. Die rechte aber

wurde, vermutlich bereits im 17. Jahrhundert, mit einer andern linken Hälfte versehen, auf der sich ein schmiedender Vulcan befindet. So ist also ein neues Bild entstanden: rechts von Rubens, links von einem unbekannten Meister und das Ganze zu einer „Venus in der Schmiede des Vulkan" geworden (Brüssel, Museum). Eine alte Kopie nach dem Original vor seiner Halbierung hängt im Mauritshuis im Haag.

Ein Bild im Kopenhagener Museum beweist, daß man sogar so weit gegangen ist, ein Werk des 15. mit einem des 17. Jahrhunderts zu einem Ganzen zu vereinigen (Abb. 78). Links ist der Stifter mit dem hl. Antonius von Petrus Christus (Mitte des 15. Jahrhunderts), rechts die hl. Familie aber von einem Schüler des van Dyck gemalt (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts).

Praktische Winke lassen sich hier kaum geben, denn jeder einzelne Fall muß für sich beurteilt werden. Bisweilen wird es sich aus ästhetischen oder historischen Gründen empfehlen, derart zusammengefügte oder zerteilte Stücke in dem Zustand, in welchem sie auf uns gekommen sind, zu erhalten, während in andern Fällen wiederum kein Grund vorliegt, weshalb ein Werk nicht in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden sollte.

Nun kann es sogar vorkommen, daß die Form eines Kunstwerks, soll es erhalten bleiben, verändert werden muß. Ich denke hier z. B. an ein großes dekoratives Gemälde, das sicher verlorengegangen sein würde, wenn es nicht für ein öffentliches Gebäude angekauft worden wäre. Dort ließ es sich jedoch nur dann anbringen, wenn man die Ecken, die aber zum Glück nur durch auf Leinwand gemalte Randstücke und Leisten gebildet wurden, etwas änderte. Hier mußte also gegen das Prinzip gesündigt werden, damit das Kunstwerk als solches erhalten blieb! Derartige Fälle sind aber seltene Ausnahmen und müssen es auch bleiben.

Zahllose alte Bilder haben Beifügungen und Übermalungen aufzuweisen, die aus allerlei verschiedenen Gründen darauf angebracht worden sind. Eine große Rolle spielen hierbei übermalte Nackt-

figuren, die mit Drapierungen versehen wurden; so wie Michelangelos „Jüngstem Gericht“ ist es einer Menge von Bildern mit Aktdarstellungen ergangen. In einem vornehmen Hause wurde mir einmal ein Deckenbild gezeigt, in welchem der Mieter all das „ungeziemliche“ Nackte mit Schleiern hatte versehen lassen, weil gerade in diesem Zimmer seine Töchter schlafen mußten.

Außer solchen Übermalungen aus „Sittlichkeitsrücksichten“ kommen meistens noch vor: nachträglich aufgesetzte Familienwappen nebst Inschriften und Daten, ferner Verstärkungen der roten Farbe von Wangen und Lippen, „besser“ geformte Nasen,[1]) sowie sonst noch allerlei Verschönerungen, die mit dem Wechsel des Zeitgeschmacks zusammenhängen.

So kann ich mich erinnern, einmal ein Bild von Egbert van der Poel (1621—1664) gesehen zu haben, das Innere eines Bauernhauses mit einer scheuernden Bäuerin. Nun sind letztere bei diesem Meister sonst durchweg als ältere Frauen mit gebräuntem runzligem Gesicht wiedergegeben. Auf dem bewußten Gemälde jedoch saß auf dem allerdings noch frischen rüstigen Körper einer älteren Frau das allerliebste Köpfchen eines jungen Mädchens, welches um 1810 bis 1820 gemalt sein mochte. Ein früherer Eigentümer hatte es wohl angenehmer gefunden, eine jugendliche Bäuerin vor Augen zu haben! In der ehemaligen Sammlung van der Burgh im Haag befand sich ein Bild des Jacob Ruisdael, auf dem ursprünglich keine Figur zu sehen gewesen war. Ein früherer Besitzer hatte das Bild zu „einsam“ gefunden und deshalb einen Angler hineinmalen lassen, der dann bei einer späteren Restauration wieder entfernt worden ist. Wir bilden es in dem Zustande ab, in welchem es nach Entfernung der Übermalung, aus der ehemaligen Sammlung Hoschek in Prag in das Budapester Museum gelangt ist (Abb. 79).

---

[1]) Das Bildnis eines Mannes mit weggefressener Nase (Gerard de Lairesse?) von Rembrandt gelangte vor einigen Jahren in Berliner Privatbesitz (Sammlung Leopold Koppel). Die Nase hatte man seinerzeit völlig übermalt und „verschönert“, wodurch das Charakteristische des Kopfes größtenteils verlorengegangen war.

Ungefähr zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist auch noch ein anderer „einsamer" Jacob Ruisdael (Genf, Sammlung Léopold Favre) etwas fröhlicher gemacht worden, indem man diese wundervolle Kanallandschaft mit Weidenbäumen noch mit Orpheus in einem Ruderboot „belebte". Es versteht sich von selber, daß

Abb. 80. Samuel van Hoogstraaten, Dordrechter Münzmeister. Zustand des Bildes im Jahre 1903.

diese Zutaten später wieder entfernt wurden, weil man mit Recht den Kuriositätswert weniger hoch einschätzte als den ästhetischen.

Ein weiteres charakteristisches Beispiel für „verschönernde" Übermalungen geben wir auf Abb. 80 und 81 wieder: ein Gruppenporträt der Dordrechter Münzmeister von Samuel van Hoogstraaten. Erstere zeigt das Bild so, wie es 1903 in München verkauft worden ist, letztere so, wie es nunmehr im Dordrechter Museum hängt.

Um das Stück besser verkäuflich zu machen, war einfach eine ganze Reihe von Köpfen übermalt worden.

Ferner können auch politische und religiöse Beweggründe das Schicksal eines Bildes beeinflussen. Sehr viele Gemälde sind ja bei politischen Unruhen ganz vernichtet worden, wie etwa jene

Abb. 81. Dasselbe Bild wie Abb. 80. Jetziger Zustand. Dordrecht, Museum.

Allegorie auf Cornelis de Witt von de Baen im Stadthaus zu Dordrecht, die 1672 dem Pöbel zum Opfer fiel.

Auch Beifügungen und Übermalungen entspringen manchmal politischen und religiösen Motiven. Recht bezeichnend dafür ist jene seinerzeit am jüngsten Gericht des Lucas van Leyden (Leiden, Museum) vorgenommene Abänderung. Das Bild Gottvaters wurde dort gänzlich weggekratzt und durch das Wort „Jehovah“ in hebräischen Buchstaben ersetzt.

Auf den sog. „jungen Patrioten“ (Amsterdam, Reichsmuseum, Abb. 82 und 83), dem Werk eines unbekannten holländischen Meisters des 17. Jahrhunderts, war früher auf der linken Seite eine biblische Figur (Elia) zu sehen. Später ist eine Rotte marschieren-

Abb. 82. Unbekannter Meister, „Die jungen Patrioten“. Amsterdam, Reichsmuseum.

der spanischer Soldaten darüber gemalt worden, die neuerdings wieder entfernt worden ist.

Sehr eigentümlich ist auch die bekannte „politische“ Abänderung, die mit Jan Asselijns „bedrohtem Schwan“, ebendort (Abb. 87) vorgenommen wurde. Die Darstellung zeigt einen Schwan, der sein Nest gegen einen Hund verteidigt, welcher links durchs Wasser herangeschwommen kommt. Das Bild ist dann zu einer Allegorie

auf die Wachsamkeit des holländischen Staatsmannes Johan de Witt gemacht worden, denn unter dem Schwan steht „DE RAAD-PENSIONARIS“, auf einem Ei im Nest „HOLLAND“ und über dem Hund „DE VIANT VAN DE STAAT“, d. h. der Feind des

Abb. 83. Dasselbe Bild wie Abb. 82, nach Entfernung der Übermalungen.

Staates. Da nun Asselijn schon 1652 gestorben, de Witt aber erst 1653 „Raadpensionaris“ geworden ist, ergibt sich also, daß jener Maler unmöglich auch die Inschriften gemacht haben kann, die eben spätere „politische“ Zutaten sind.

Sollen nun die bisher erwähnten, aus moralischen, genealogischen ästhetischen, politischen, religiösen oder merkantilen Motiven angebrachten Zutaten und Übermalungen vom Restaurator entfernt

werden? Hierauf läßt sich keine allgemein verbindliche Antwort geben. Bei einem Bilde wie demjenigen Asselijns sind die Buchstaben keineswegs störend für den Beschauer, sondern eigentlich im Gegenteil von Wert für den holländischen Betrachter, als Erinnerung an eine Zeit, wo de Witts Bestrebungen derart aufgefaßt worden sind.[1]) Der Orpheus auf jenem Ruisdael hingegen war etwas so Bizarres und störte in ästhetischer und stilistischer Beziehung so sehr das Gleichgewicht des ganzen Bildes, daß sein Verschwinden geradezu als „erleichternd" empfunden wurde.

Im allgemeinen sollen also derartige Zutaten entfernt werden, es sei denn, sie wären von einer solchen Bedeutung, daß sie beinahe denselben oder noch mehr Wert besitzen als das, was vom ursprünglichen Werk noch übriggeblieben ist. So soll z. B. ein altes Blumenstück unangetastet bleiben, das der berühmte moderne holländische Maler Mathijs Maris übermalt und in seinen Stil transponiert hat. An den Flügeln von Dürers berühmtem Paumgärtner-Altar (München, Alte Pinakothek) hätte der im 17. Jahrhundert hineingemalte Hintergrund mit Pferden und Bäumen unseres Erachtens nicht entfernt werden sollen. Die Übermalung war meisterhaft und das, was — laut alter vor der Übermalung entstandener Kopien — darunter zum Vorschein kommen mußte, war keineswegs von solcher Bedeutung, daß es die Entfernung der späteren recht guten Zutaten gerechtfertigt hätte. Zudem kam es ja auch nicht völlig intakt wieder heraus. Wir haben diese 1903 ausgeführte, etwas allzu „wissenschaftliche" Operation stets bedauert.

In den letzten Jahren hat man auch bedeutende Resultate erreicht, indem man alte Bilder mittels Röntgenstrahlen auf Übermalungen untersucht hat. Diese Untersuchungen soll man, wie das Restaurieren, dem Fachmann überlassen, und in diesem Falle nur demjenigen Röntgenologen, welcher sich ganz speziell und mit Erfolg mit Bilderphotographie befaßt hat.[2]) Ohne also auf

[1]) Moes en van Biema, de Nationale Konstgalerij, S. 175 Beilage V.

[2]) Vgl. den lehrreichen Aufsatz von Dr. A. Fischer in Museumskunde, 1914, S. 71. Ferner: Jean Guiffrey, La radiographie des Tableaux, in: Revue l'Art Ancien et Moderne Tome XXXIX, p. 124; Jacques Boyer, Curieuses

Abb. 84. Corn. Engebrechtsz Kreuzigung mit Stifterin, unter der sich ein übermalter Stifter befindet.

---

révélations de l'expertise radiographique des tableaux, in: La Nature, 5 Février 1921. Auch der bekannte Röntgenologe Chéron (Paris) publizierte seine Erfahrungen im Journal de radiologie et d'électrologie, Mai 1921.

Details einzugehen, sei hier nur erwähnt, daß es oft möglich ist, mittels dieses Verfahrens Übermalungen festzustellen und danach dem Restaurator Winke zu geben über dasjenige, was er fortnehmen muß, um den ursprünglichen Zustand des Bildes wieder zu erreichen.

Mit Erlaubnis meines Freundes Herrn Dr. N. Beets-Amsterdam

Abb. 85. Röntgenaufnahme nach einem Teil des Engebrechtsz Abb. 84. Rechts der Stifter, über welchen die Stifterin gemalt ist.

bilde ich hier die Resultate einer von ihm geleiteten und von dem Amsterdamer Röntgenologen Dr. L. G. Heilbron ausgeführten Untersuchung eines Bildes von Corn. Engebrechtsz ab (Abb. 84, 85, 86).[1]) Von dem Bilde, welches eine stilistisch abweichende Stifterin zeigte, anders gemalt als die anderen Teile des Bildes (Abb. 84), wurde eine Röntgenaufnahme gemacht (Abb. 85), auf

[1]) Vgl. Oude Kunst, Febr. 1920, S. 122.

Abb. 86. Dasselbe Bild wie Abb. 84, nach Entfernung der Stifterin, wodurch der Stifter aufgedeckt wurde.

welcher man deutlich den Stifter sieht, dessen Kopf tiefer anfängt als der der größeren Stifterin. Auf Grund dieses Resultates

konnte man sicher sein, daß nach Entfernung der Stifterin dieser Stifter zum Vorschein kommen würde. Abb. 86 beweist, daß dies wirklich der Fall war, und zeigt außerdem, daß durch diese Figur das Gleichgewicht des Bildes viel besser hergestellt wird, als durch die zu große Stifterin.

Lange nicht immer werden solche schlagende Resultate erreicht wie in diesem Falle. Man hüte sich auch vor falschen Schlüssen aus solchen Röntgen-Negativen, es sei denn, daß man ein raffinierter Bilderkenner ist und neben dem Beirat des Röntgenologen auch den eines chemisch gut unterrichteten Bilderrestaurators heranziehen kann. Die Durchlässigkeit der Strahlen hängt ja eng zusammen mit der Zusammenstellung der Farbe. Wäre im oben genannten Falle die Nonne mit Bleiweiß gemalt gewesen, so hätte das Röntgenbild ganz anders ausgesehen und man wäre vielleicht nie zu diesem glänzenden Erfolg gekommen, weil jenes Weiß nicht so gut die Strahlen durchläßt.

Nebenbei sei bemerkt, daß die Versuche, auf diese Weise Bilder zu bestimmen, bis jetzt noch zu keinen Resultaten geführt haben.

Bei einigen der auf den vorigen Seiten erwähnten Fälle kann man noch verschiedener Meinung sein; ohne Ausnahme soll man aber alle Übermalungen entfernen, die von einem ungeschickten Restaurator angebracht worden sind. Bevor nämlich die Wiederhersteller von Bildern durch die Pettenkofersche Regeneriermethode (worüber später) imstande waren, dürre oder blinde Flecken der Firnisschicht auszubessern, hatten sie — da ein neues Firnissen der dürren Stellen doch nichts helfen wollte — die Gewohnheit, einfach nach Pinsel und Palette zu greifen und die ganze Partie, am liebsten über den Firnis hin, zu übermalen. Köpfe, Hände, Tischtücher und Draperien, die derart völlig übermalt wurden, sind nichts weniger als selten und bei alten Bildnissen kommt beinahe chronisch ein Hintergrund vor, der über den alten Firnis neu gemalt ist, damit der Kopf um so „sprechender“

herauskomme. Neue Glanzlichter in die Augen, etwas Rot auf die Wangen, meistens ebenfalls über den Firnis hin, und die Sache ist wieder in Ordnung, der Besteller zufrieden und — glücklicherweise — das Bild selber so meistens nicht beschädigt. Denn ein guter Restaurator kann das alles heute wieder entfernen und tut

Abb. 87. J. Asselyn, Der bedrohte Schwan. Amsterdam, Reichsmuseum.

es meistens auch; dabei kommen dann vielfach prächtige und gut erhaltene Partien zum Vorschein.

Ebenso ist es im kleinen auch bei Retouchen und verstopften Löchern, Rissen in der Farbe und Sprüngen. Ungeschickte Restauratoren retouchieren oft viel mehr als nötig ist, sei es um Flecken zu entfernen und die Gleichheit der Farbe zu wahren, oder auch um besser an den Ton in der Umgebung einer ausgebesserten Stelle anschließen zu können. Es ist z. B. häufig vorgekommen,

daß eines oder zweier Löcher wegen ein ganzer Himmel, eine ganze Stirn, ein ganzes Kleidungsstück völlig übermalt worden sind. Da ist es nun Pflicht für jeden Restaurator, der sein Fach versteht, das Überflüssige zu entfernen und dafür zu sorgen, daß eine Retouche oder ausgebesserte Stelle die kleinstmögliche Oberfläche einnehme.

Im allgemeinen soll also der Restaurator alle unangebrachten Beifügungen und hauptsächlich auch alle als „Verbesserungen" gedachten Zutaten, die etwas Ursprüngliches bedecken, entfernen, sofern er, dies ist ja selbstverständlich, das Gemälde selber damit nicht beschädigt.

Außer durch die erwähnten fehlerhaften Übermalungen und Retouchen sind aber auch eine Menge Bilder in den Händen unerfahrener Gemälderestauratoren früherer Zeiten durch zu scharfes Putzen und dann wieder Auffrischen und Firnissen verdorben worden, und zwar geschah das meistens so, daß irgendein Unberufener, der sich für einen Restaurator ausgab, mit einem Putzmittel Schmutz und Firnis von dem Bild entfernte, aber außer diesen, natürlich gegen seine Absicht, auch Teile der Farbschicht. Zu seiner Rettung flickte er dann so gut wie möglich diese Partien wieder aus, retouchierte die noch unbeschädigten firnisbedeckten im gleichen Geiste, überschmierte das Ganze mit einer tüchtigen Schicht gelber Sauce, und wenn sein „Arbeitgeber" kein Kenner war, dann konnte er es ruhig so abliefern.

Bei einem so behandelten Bilde erkrankt nun fast immer der Firnis, und wenn dann ein gut geschulter Restaurator denselben wegnimmt, sieht er sofort alle in das Bild hineingemalten Partien. Entfernt er alle Übermalungen, so bekommt er das Original in jenen Zustand zurück, in den es der Pfuscher seinerzeit gebracht hat. Rechtfertigt nun der Wert des Übriggebliebenen noch ein Erhalten, so muß der Restaurator von neuem übermalen und dann alles mit einer gleichmäßigen gesunden Firnisschicht bedecken. Dies ist jedoch eine äußerst undankbare Arbeit, denn beinahe immer wird der letzte Wiederhersteller für den Verpfuscher gehalten.

Falls ein Entfernen der untersten Firnisschicht nicht erforderlich und das vom Pfusch-Künstler Angebrachte gut genug ist (oft

war derselbe ebenso vorzüglich als Maler wie unkundig als Restaurator), kann aus der Not eine Tugend gemacht werden: man läßt die Übermalung, welche zudem schon gut trocken und nachgedunkelt war, stehen und firnißt das Ganze wieder mit einem „versöhnenden" Ton. So sieht das Kunstwerk als solches noch am besten aus. Selbstverständlich aber darf dies Vorgehen nur dann gewählt werden, wenn keine bessere, ehrliche Manier zu Gebote steht.

Die eben aufgezählten Fälle sind nur einzelne aus der großen Zahl schlechter Restaurationen, die in früherer Zeit ausgeführt wurden. Gerade sie sind es, die alle miteinander die größte Sorge des Bilderbesitzers (Sammlers oder Museumsbeamten) und auch des Restaurators ausmachen. Heutzutage ist man gewohnt, ungemein behutsam vorzugehen, nicht nur bei der Ausübung der Wiederherstellungsmethoden, sondern auch schon beim Aufstellen des ganzen „Feldzugsplanes", wo es sich um wichtige Arbeiten handelt, und beim Weiterarbeiten überhaupt, besonders wenn man dabei auf unvorhergesehene Schwierigkeiten stößt. Da ist es nun eine ärgerliche und betrübende Sache, wenn man feststellen muß, wieviel in früheren Zeiten verloren ging, und zwar oft weniger infolge der eigenen Vergänglichkeit der Gemälde als durch Unkenntnis ihrer „Wiederhersteller".

Darum ist es auch durchaus ungerecht, einen Vorwurf gegen Fachleute zu erheben, wenn es ihnen nicht gelingen will, Fehler, die ein Jahrhundert oder älter sind, wieder gutzumachen. Es wäre nur von Vorteil, wenn die Geschichte verschiedener Wiederherstellungen und der damit zusammenhängenden Streitfragen etwas mehr bekannt würde.

Um nur einiges zu erwähnen, haben z. B. die berühmten Rubensbilder in Antwerpen den Gemälderestaurator Regemorter (1755—1830) einen Teil seines Rufes gekostet, weil man seine Reinigungsmethode, mittels Weingeists, nicht billigte, obwohl er doch sehr vorsichtig zu Werke ging. Ob aber van Bree, der die von jenem begonnenen Arbeiten dann zu Ende zu führen hatte, sich seiner Aufgabe besser entledigte, ist noch sehr die Frage. Will man Felix

Bogaerts[1]) glauben, so hat van Bree nämlich — im Auftrag seiner Besteller — das „glacis" weggenommen, das man für eine Schmutzkruste hielt!

Die allermeisten Bilder, die schon seit Jahrhunderten berühmt sind, hatten verschiedentlich Wiederherstellungen durchzumachen. Wenn man also bedenkt, daß z. B. das bekannte 1432 vollendete Genter Altarbild der Gebrüder van Eyck 1550 von Jan van Scorel und Lancelot Blondeel, und 1663 abermals von Antonie van den Heuvel restauriert worden ist, dann läßt sich begreifen, daß bei einer neuen Wiederherstellung den Restaurator keine Vorwürfe für allfällige Fehler treffen dürfen, die schon in früheren Zeiten begangen worden sind.

Bedauerlicherweise aber gab es nicht nur in früheren Zeiten, sondern gibt es auch heute noch sehr viele Gemälderestauratoren, die ihr Fach nicht verstehen und das Vernichtungswerk — ebenso wie jene vielleicht noch in der allerbesten Absicht — fortsetzen. Was Wilhelm Bode 1901 geschrieben, hat noch immer seine Geltung: „Wenn man berücksichtigt, daß unter zehn Bilderrestauratoren oder solchen Leuten, die sich mit Bilderrestauration beschäftigen, kaum einer wirklich befähigt dazu ist, so wird man die Restauration von Bildern ein notwendiges Übel nennen und die äußerste Beschränkung derselben fordern müssen. Wenn man aber andererseits sieht, wie viel Übelständen ein wirklich geschickter und gewissenhafter Restaurator abhelfen kann, vor wieviel Schäden er ein Bild bewahren kann und wieviel alte Schäden er zu bessern oder ganz zu beseitigen imstande ist, so wird man doch nicht, wie oft geschieht, über das Restaurationswesen im allgemeinen den Stab brechen, sondern gerade die Ausbildung gebildeter und tüchtiger Restauratoren anerkennen und befürworten."

Zur Erziehung guter Gemälderestauratoren, die eine umfassende Fachkenntnis und die nötige Selbstverleugnung besitzen, ist — von wenigen löblichen Ausnahmen abgesehen — noch viel zu wenig getan worden. Doch wird es sicher dazu kommen müssen, und viel-

---

[1]) Messager des sciences et des arts de la Belgique, Gand 1833 S. 325.

leicht ist die Zeit nicht mehr allzu fern, wo in allen Ländern von Staats wegen eine Restaurierungsstelle eingerichtet wird, die ein wirklich geschickter Fachmann leitet und wo die Überwachung von solchen Leuten ausgeübt wird, die sich schon jahrelang mit dem Gesundheitszustand alter Bilder beschäftigen. Ein derartiges Institut hätte außer seiner in erster Linie für den öffentlichen Bilderbesitz (Staat, Provinzen und Gemeinden) berechneten Tätigkeit auch die Ausbildung von Restauratoren zu besorgen, denen nach erfolgreicher Tätigkeit ein Diplom ausgehändigt werden könnte. So ließe sich mit Aussicht auf viel Erfolg dem gefährlichen Experimentieren aller derer begegnen, die sich Wiederhersteller von Gemälden nennen, in Wirklichkeit meistens aber Pfuscher sind.

Einstweilen ist es für den Sammler gar nicht immer leicht, einen guten Restaurator ausfindig zu machen, da die wenigen ausgezeichneten Kräfte nicht alles bewältigen können.

B. Kranke Bilder.

„Restauriere niemals, wenn's nicht unbedingt nötig ist." Das ist also die Folgerung aus den bisherigen Ausführungen.

Nunmehr ist das eigentliche Restaurieren — im weitesten Sinne des Wortes — zu besprechen; und da an erster Stelle die Krankheiten des Materials, auf dem ein Gemälde angebracht ist, sowie die Art und Weise, nach welcher man ihnen vorbeugt oder sie heilt. Gleiche Betrachtungen haben wir dann bei den Krankheiten der Farben anzustellen und endlich noch zu sehen, wie zur Erhaltung von Gemälden mit den Firnissen umgegangen werden soll. Wir folgen somit dem Weg, auf welchem das Bild entstanden ist: erst das Material, dann Malgrund und Farbe, endlich der Firnis.

Die altholländischen Gemälde[1]) sind durchweg auf Holz (meist

---

[1]) Wandmalereien kommen hier nicht in Betracht.

Eichenholz) oder Leinwand gemalt; bisweilen auch auf Kupfer und seltener auf anderes Metall oder auf Elfenbein, Papier usw. Dieses Material wird dann grundiert[1]): mit Öl, einem Kreidegrund (Pfeifenerde mit Öl und Bleiweiß oder später Bolus) oder mit einer Farbe untermalt. Auf die in dieser Weise grundierte Unterlage kommt dann die Malerei, d. h. der künstlerische Teil des Gemäldes. Ist diese getrocknet, so wird sie noch mit einer oder mehreren Firnisschichten überzogen.

Nun kommt sowohl beim Malen als auch beim Wiederherstellen und Erhalten eines Bildes alles darauf an, daß sich die vier verschiedenen Bestandteile: Material, Malgrund, Malerei und Firnis gegenseitig nicht stören und daß die Heilmittel das Bild nicht oder möglichst wenig behindern.

So kann z. B. die Farbe springen oder abfallen, weil sich das Holz krumm zieht, oder dessen Maserung kann in störender Weise durch die Farbe hin zu scheinen beginnen. Der Firnis kann trüb werden und das Gemälde nicht nur unsichtbar machen, sondern allenfalls dessen Farben sogar „ersticken". Der Malgrund oder eine Farbe können einen Ton verfärben usw.

Wie wir schon früher nachgewiesen haben, gehören gewisse Veränderungen, die ihr Entstehen dem Malgrund und dem „Durchwachsen" der Maserung usw. verdanken, nicht in das Arbeitsfeld eines gewissenhaften Restaurators. Gegen alles andere aber muß er Mittel kennen, die, rechtzeitig und richtig angewendet, ihren Zweck nicht verfehlen werden. Nur wird es nicht ausbleiben, daß er bisweilen etwas aufopfern muß, um von zwei Übeln das kleinere wählen zu können. Hierüber wird bei jedem Unterabschnitt unserer Betrachtungen zu reden sein.

Bei Gemälden auf Holz treten u. a. Verkrümmungen, Sprünge, Risse, Auseinanderfallen der zusammengeleimten Bretter, auf welche das Bild gemalt ist, ferner Abbröckelung, Vermorschen, Holzwurm usw. als Krankheitserscheinungen auf. Die Folgen hiervon zeigen sich bei der Malerei dann etwa an Blasen oder Löchern sowie am

[1]) Metall, Stein usw. wird nicht grundiert.

Entstehen von Sprüngen, die durch Farbe und Untergrund hindurchgehen.

Da die Grundbedingung alles Wiederherstellens „Erhaltung" heißt, schreitet man nur in Notfällen zur Entfernung des Holzes und behält dasselbe solange wie nur möglich bei. Krümmt es sich oder ruft sein „Arbeiten" Risse oder Blasen in der Farbschicht hervor, dann ist das sog. Parkettieren anzuraten. Dies bildet auch überall dort das einzig durchgreifende Mittel, wo die zusammengeleimten Bretter, auf welche manches große Stück gemalt ist, ganz oder teilweise auseinanderzufallen drohen oder bereits auseinandergefallen sind. In vereinzelten Fällen kann man dem durch aufgeleimte Latten abhelfen, oder es läßt sich bisweilen, bei sehr großen Stücken, die durch ein Parkett ungemein schwer würden, ein Mittelweg finden. In der Regel wird jedoch das Parkettieren angewendet. Der Vorgang selber ist folgender.

In gleicher Weise wie beim Rentoilieren — wir kommen später noch darauf zurück — beklebt man die Vorderseite des Bildes mit Papier, um das Abfallen und Verlorengehen einzelner Farbteilchen, die sich etwa loslösen sollten, zu verhindern. Dann wird die Holztafel an der Rückseite sorgfältig geebnet, worauf dann das Parkett aufgeleimt werden kann. Ist ein großes Bild in einzelne Bretter zerfallen, so werden diese vorher wieder zusammengeleimt. Nach erfolgter Parkettierung wird die Papierschicht wieder entfernt. Aus welcher Holzart das Parkett bestehen muß, hängt wiederum von der Holzart sowie der Dicke der bemalten Tafel ab; denn je gleichmäßiger Parkett und Holztafel „arbeiten", desto besser ist es für das Bild. Ebenso richtet sich danach auch die Stärke der einzelnen Latten und die Verteilung des Parketts auf der Rückseite, ohne daß dabei zuviel Holz angebracht wird. Besteht die Holztafel aus zwei oder mehr aneinandergeleimten Teilen, was bei den meisten Stücken größeren Formats der Fall ist, so werden die Latten gerade auf die Nähte geleimt oder, wenn Sprünge im Brett sind, auch hierauf, und zwar in der gesamten Länge der Holztafel. Verläuft ein Sprung etwa in der Nähe einer geleimten Fuge, so werden beide mit derselben, etwas breiter bemessenen Latte bedeckt.

Diese Längslatten (B auf Abb. 88) verhindern das Auseinandergehen der Nähte und Sprünge. Gegen das Aus- und Durchbiegen oder das wellenförmige „Verwerfen" der Holztafel dienen die Querlatten (A auf Abb. 88). Letztere werden jedoch nicht festgeleimt, sondern sie liegen lose und verschiebbar in den Öffnungen, die in

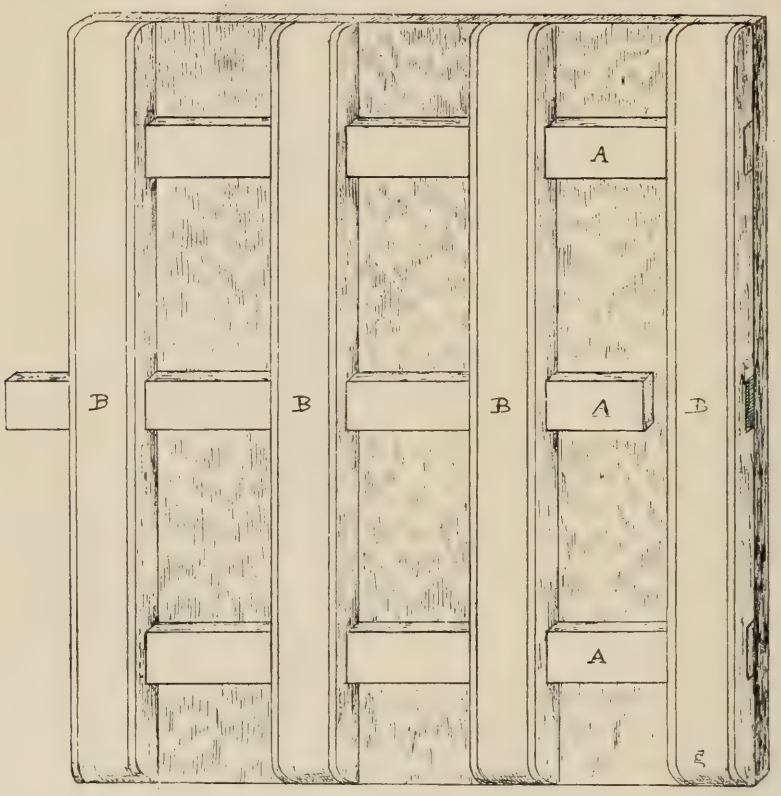


Abb. 88. Rückseite einer parkettierten Holztafel.

den Längslatten angebracht sind. Auf diese Weise verhindern sie nicht etwa gewaltsam eine allfällige Breitenausdehnung der Holztafel, wohl aber das Krummziehen derselben, sofern das Bild einer ungewöhnlichen Temperatur oder übergroßer Trockenheit oder Feuchtigkeit ausgesetzt wird.

Nach innen oder außen durchgebogene Holztafeln müssen vor dem Parkettieren wieder gerade gerichtet werden. Dies ist oft eine sehr gefährliche Arbeit, da leicht Stückchen Farbe mit dem Kreide-

grund abspringen. Für solche Fälle muß der Gemälderestaurator, wie ja auch schon beim Parkettieren und so vielen anderen mit der Bilderhygiene zusammenhängenden Fragen, spezielle Kenntnisse besitzen, wie sie auch ein guter Schreiner in dieser Hinsicht hat. Übrigens bedienen sich manche gute Restauratoren meistens eines solchen Handwerkers.

Abb. 89. Das Glätten von Blasen usw.

Oft beginnen Farbe und Kreidegrund, je nachdem sich das Holz stärker zusammenzieht, sich wellenförmig zu verwerfen und loszulassen. Da sie beide die Bewegungen des Holzes nicht mitmachen können, fangen sie an zu reißen, wenn sich dasselbe ausdehnt, oder sich aufzubäumen, wenn sich jenes zusammenzieht. Im letzteren Falle bilden sich oft ganze faltenförmige Reihen kleiner Blasen, die als ebensolche kleine Hügelrücken den „arbeitenden" Nähten einer Holztafel folgen.

Sowohl das Reißen als auch das Aufbäumen hat schließlich ein Abfallen der Farbe und des Untergrundes oder nur der ersteren

zur Folge, wenn nicht der Restaurator eingreift. Bei zu großer Trockenheit, etwa bei zu trockener Zentralheizung, können sogar recht ansehnliche Blasen entstehen. Gewisse Farbsorten, z. B. Lacke, verwerfen sich sogar schon unter normalen Umständen auf einem Gemälde, so daß sie bei stärkerem Druck, etwa mit einem Finger, abfallen, weil sie innen ganz hohl sind.

Kleine aufstehende Partien glättet man gewöhnlich dadurch, daß man sie mit einem winzigen Löchlein anbohrt und Fischleim darunterspritzt. Dann wird ein glattes Papier darübergelegt, das man erwärmt, indem man eine erhitzte Rolle darüber hin und her schiebt, um den Fischleim so dünn und so schnell wie möglich zu trocknen, wodurch sich die Wahrscheinlichkeit neuen Aufstehens der Farbe sehr verringert. Durch den Fischleim wird der Malgrund einigermaßen weich und läßt sich durch die Rolle niederdrücken. Der Fischleim hingegen trocknet bald durch die Verdampfung seines Bindemittels, des Wassers, auf. Abb. 89 gibt einen Begriff von dieser Behandlungsweise. Auf Tisch A liegt ein auf Holz B gemaltes Bildnis. Unter die aufgeblähten Stückchen Farbe ist der mit Wasser angemachte Klebestoff gespritzt. Darüber ist das Papier C gelegt, das jedesmal ersetzt wird, wenn die erwärmte Rolle D darüberhin gegangen ist.

Bei kleinen Bläschen kann in gleicher Weise vorgegangen werden; bei großen alten vielfach jedoch nicht mehr, weil die Farbe schon derart verzogen ist, daß sie sich nicht mehr glattpressen läßt. In diesen Fällen wird dann oft die Übertragung eines Gemäldes auf Leinwand nötig. Bei Stellen, die schon normalerweise lose getrocknet sind (z. B. gewisse Lacke auf Bildern des Lucas van Leyden) und die nicht als störende Flecken auffallen, ist es rätlich, eine verhärtende leimartige Masse, welche ebenso elastisch wie die Farbe ist, unter die ganze Partie zu spritzen. So behandelt, kann diese bei Druck oder Stoß nicht so leicht abfallen.

Früher, als man diese und ähnliche Methoden noch nicht kannte, war die Behandlung der Bilder meistens sehr mangelhaft und es ist z. B. vorgekommen, daß Blasen von ganz beträchtlichem Umfang einfach weggekratzt, das so entstandene Loch ausgestopft und

darauf dann die verschwundenen Stücke wieder hingemalt worden sind, wie wenn sie von selber herausgefallen wären.

Eines der unangenehmsten Leiden, an denen eine Holztafel kranken kann, ist der Holzwurm. Von all den Mitteln, die ein Schreiner dagegen anwendet, kommen bei einem Gemälde natürlich nur diejenigen in Frage, welche der Grundierung und der Farbschicht nicht schaden. Sind die Wurmlöcher nicht so zahlreich, daß die Tafel in ihrem Zusammenhang bedroht würde, so spritzt man sie sorgfältig voll. Bisweilen macht man dem Wurmfraß dadurch ein Ende, daß der Wurm erstickt wird; dann verstopft man alle Gänge und retouchiert sie dort, wo sie an die bemalte Oberfläche kommen und die Verkittung unschön wirkt, mit der zutreffenden Farbe. Sehr häufig und besonders bei Bildern, die in Rahmen hängen, welche aus weichem Holz geschnitzt sind, kommt der Wurm aus dem Rahmen ins Holz des Gemäldes. Deshalb untersuche man immer auch den Rahmen auf Holzwurm.

Bei kleinen Bildern, die nicht allzu stark vom Wurmfraß angezehrt sind, ist das Parkettieren, das sich hier sonst in der Regel empfiehlt, nicht nötig.

Holztafeln jedoch, die durch den Wurm derart zugerichtet sind, daß sie beinahe auseinanderfallen, können, nachdem sie zuerst an der Vorderseite gegen das Abfallen von Farbe verklebt sind, durch Schaben auf eine minimale Dünne gebracht und dann auf ein anderes Brett geleimt werden. Dies kann aber unter Umständen schlechte Folgen haben, wenn etwa die neue Holztafel anders „arbeitet" als die Reste der alten. Um dem so viel wie möglich vorzubeugen, parkettiert man das neue Brett.

Ist eine Holztafel durch Wurmfraß und dergleichen besonders stark angegriffen, so gibt es zur Erhaltung der Malerei doch noch ein Mittel, nämlich ihre Übertragung auf Leinwand. Man beklebt dazu das Bild an der Vorderseite mit Papier und klebt es derart auf eine Hilfsleinwand, daß die Papierseite dieser zugekehrt ist.[1]) Hierauf entfernt man das ganze Holz, und zwar zuerst durch

[1]) Siehe weiterhin unter „Rentoilieren".

Hobeln und dann durch Kratzen mit Glas, Reiben mit Glaspapier usw., bis man eine glatte Substanz übrigbehält, die fast nur noch aus der Grundierung und den Farbschichten besteht. Diesen Rest bringt man, ganz wie beim Rentoilieren, auf eine Leinwand, und damit ist dann die Behandlung abgeschlossen.

Endlich noch ein kurzes Wort über diejenigen Fälle, wo das Brett an den Rändern ungleich geworden oder wo etwas abgebrochen ist, sowie über den seltenen Fall, wo ein Loch in die Holztafel gestoßen wurde. Da müssen manchmal komplizierte Restaurationen gemacht werden.

Kleine Löcher, sowie am Rande abgebrochene Stücke, die auch, nachdem das Bild im Rahmen sitzt, unangenehm bemerkbar sind, können verstopft (z. B. mit Diapalm, einer Wachsmasse) und dann übermalt werden. Große Löcher und an den Rändern fehlende Stücke von einigem Umfang müssen aber vollständig aus Holz ersetzt werden. Die neuen Teile leimt man kunstvoll an die alten, parkettiert dann das Ganze und bemalt das neu Angesetzte.

Natürlich geschieht so etwas nur, wenn der ästhetische Wert eines Gemäldes es rechtfertigt und dieses ohne die Restauration einen wichtigen Teil seines Effekts einbüßen würde. Hierfür gilt also dasselbe, was schon oben über das Ersetzen verlorener Partien im allgemeinen gesagt worden ist.

Leinwand ist dem Ausdehnen wie dem Schrumpfen ausgesetzt. In beiden Fällen springen die Farbe und der Malgrund und meistens auch der Firnis ab, sofern sie nicht die nötige Elastizität besitzen, um die Bewegungen der Leinwand mitzumachen, was bei Gemälden, die mehrere Jahrhunderte alt sind, meistens nicht mehr der Fall ist.[1]) Überdies bekommt die Leinwand leicht Knicke, Risse und Löcher, oder es können sich, wie bei Bildern auf Holz,

[1]) Abb. 90 zeigt eine fast abblätternde Farbschicht. In solchem Falle muß notwendig rentoiliert werden, denn beim geringsten Stoß fällt die Farbe ab. Die Abb. 91 und 92 illustrieren gleichfalls das Abfallen der Farbe wie des Malgrundes.

Abb. 90. Fast abblätternde Farbschicht eines 1640 gemalten Bildes auf Leinwand.

Beulen und Blasen bilden. Endlich kann sie auch brüchig werden und auseinanderfallen oder zermürben.

Wenn große Gemälde an einer Wand etwas vornüberhängen, so beginnt die Leinwand durch die Streckung sich nach vorne auszubeugen; hängen sie hingegen etwas hintenüber, dann lehnt sie sich allmählich gegen den Spannrahmen und seine kreuzförmigen Strebelatten, und es bilden sich deren Spuren entlang Sprünge in der Farbe.

Abb. 91. Abblätternde Farbschicht eines Bildes aus dem 18. Jahrhundert auf Leinwand.

Bei vornüberhängender großer Leinwand entstehen die Sprünge vielfach am Unterrand. Es häuft sich dort zwischen ihr und dem Spannrahmen eine Menge Staub usw. auf. Oft kommen noch Nägel und Keile des Spannrahmens hinzu, und so entstehen ganze aufstehende Partien, Löcher usw. in der Leinwand. Daher kommt es, daß bei vielen älteren Gemälden, besonders solchen von großem Format, die Farbe am unteren Rande losgegangen ist und dieser deshalb bisweilen in seiner ganzen Ausdehnung wieder hat nachgemalt werden müssen, wie z. B. bei den vordersten Partien im Vordergrund eines Schützenbildes von Bartholomaeus van der Helst (Amsterdam, Reichsmuseum, Kat.-Nr. 1134).

Ist die Leinwand an den Rändern zermürbt, so wird man heutzutage zum Rentoilieren schreiten.

So wurde jedoch lange nicht immer gehandelt. Im Gegenteil; wenn früher ein Gemälde losließ, weil seine unbemalten Ränder so weit verzehrt waren, daß sie nicht länger zum Festnageln gebraucht werden konnten, schnitt man sie ganz einfach weg, hobelte den Spannrahmen ab, faltete an allen vier Seiten einen neuen Rand von der bemalten Leinwand um und nagelte das Ganze wieder auf. Das Gemälde wurde ja auf diese Weise zwar etwas kleiner, aber es saß

doch wieder straff gespannt! Der Rahmen wurde bei dieser Gelegenheit etwas eingenommen oder mit einer inneren deckenden kleinen Leiste versehen. Auf diese Weise ist manches Stück um eine „Kleinigkeit" verkürzt worden. Besonders die Vordergründe großer Bilder haben darunter zu leiden gehabt, und daß bei einer Reihe von Gemälden, wie z. B. Rembrandts „Nachtwache" oder den „Preisrichtern" des B. van der Helst usw. jetzt ein Teil des Vordergrundes fehlt, ist meines Erachtens hieraus zu erklären.

Abb. 92. Mit dem Malgrunde ausgefallene Farbschicht aus demselben Bilde wie Abb. 91.

Bisweilen läßt sich noch feststellen, daß ein Bild diese Prozedur durchgemacht hat, nämlich dann, wenn man beim Herausnehmen aus dem Rahmen die umgeschlagenen bemalten Ränder noch vorfindet. Dies war z. B. bei Hobbemas „Wassermühlen im Walde" aus der ehemaligen Sammlung Steengracht (jetzt Haag, Mauritshuis) der Fall. Seit das Bild 1914 rentoiliert wurde, ist es etwa zwei Zentimeter breiter und etwa drei länger, weil die bemalten Partien, welche auf den Spannrahmen genagelt gewesen waren, wieder geradegefaltet und geglättet und die Nagellöcher ausgestopft worden sind. Zum Vergleich bilde ich das Gemälde vor der Rentoilierung und einen Teil seiner rechten Hälfte nach derselben ab (Abb. 93 und 94). Man beachte nur, wieviel mehr rechts von den Bäumen zu sehen ist.

Da beim Rentoilieren die unbemalten Ränder der alten Leinwand verschwinden, kann man es einem solchen Bilde, wenn es aus dem Rahmen genommen wird, nachher niemals ansehen, ob es einmal abgeschnitten worden ist. Sonst wäre wohl die Streitfrage über das ursprüngliche Format von Rembrandts „Nachtwache" schon längst entschieden.

Abb. 93. M. Hobbema, Wassermühlen im Walde. Haag, Mauritshuis.

Abb. 94. Teilstück des auf Abb. 93 dargestellten Bildes.

Doch kehren wir zu unserem Thema zurück, den Mitteln zum Erhalten und Restaurieren von Gemälden auf Leinwand. Die Beschaffenheit der Leinwand bewirkt, daß der Malgrund und die darauf befindliche Farbschicht (Malerei) viel leichter durch Klebemittel festzuhalten sind, als wenn sie sich auf einer Holztafel befänden. Bei dieser letzteren müssen alle Blasen und aufstehenden oder losen Farbteilchen „von der Vorderseite aus" behandelt werden, bei Leinwandbildern kann dies alles von der Rückseite aus geschehen. Wenn also Farbe aufspringt oder losläßt, kann man die Leinwand von der Rückseite mit Klebestoff tränken und von hinten gegen den lose gewordenen Malgrund oder die Farbe andrücken, wodurch dann alles wiederum festgelegt wird.

Dies ist der Ausgangspunkt für alle Methoden zur Restauration von Gemälden auf Leinwand, sofern es sich dabei um den Zusammenhang von Leinwand, Malgrund und Farbschicht handelt, ausdrücklich sei aber betont, daß Sprünge in Malgrund, Farbe oder Firnis durch keine dieser Methoden geheilt werden können. Zwar kann beim Rentoilieren ihrem weitern Überhandnehmen vorgebeugt werden, ihre völlige Entfernung jedoch soll der Restaurator in der Regel unterlassen und nur da eingreifen, wo der Eindruck durch eine Craquelure allzu stark beeinträchtigt wird.

Es braucht also nicht ohne weiteres jedes Bild auf Leinwand, das Sprünge aufzuweisen hat, rentoiliert zu werden, sondern nur, wenn Gefahr droht, daß die Farbe aufzustehen oder gar loszulassen beginnt, oder wenn die Leinwand selber anfängt zugrunde zu gehen.

Bisweilen wird zwar, indem man die Leinwand fest auf eine Holztafel klebt (marouflieren) und sie auf diese Weise mit Malgrund und Farbe aneinanderdrückt, dem Übelstand abgeholfen. Auf Holz aufgezogene Leinwandgemälde (toiles marouflées) kommen in allen Museen vor.[1]) Bisweilen halten sich solche Stücke sehr

[1]) Gewisse sehr dünne alte Linnen, die von Anfang an auf Holz geklebt waren, erweisen sich als ebenso dauerhaft wie jene, die z. B. heutzutage, auf Mahagonitafeln aufgezogen, benutzt werden.

gut und dann läßt man sie so, wie sie sind; in ebenso vielen Fällen jedoch leidet das Bild darunter, daß sich die Leinwand anders ausdehnt und zusammenzieht als das Holz (selbst wenn es sehr gut parkettiert ist) und somit Risse und Blasen entstehen. Hier hilft dann nur eines, nämlich das Entfernen des Holzes. Ist dies geschehen, so muß entweder die alte Leinwand mit der Farbschicht auf eine zweite neue Leinwand geklebt (doublieren) oder die Farbschicht allein auf eine einzige neue Leinwand übertragen werden (rentoilieren).

Bei beiden Behandlungsarten wird beinahe dieselbe Methode angewendet.

In beiden Fällen beklebt man die Vorderseite des Bildes, um ein Verlorengehen von Farbteilchen zu verhindern. Beim Doublieren klebt man eine gut gespannte neue Leinwand hinter die alte, welch letztere man beibehält, beim Rentoilieren entfernt man diese dagegen völlig oder größtenteils und bringt dann erst die neue an. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird vielfach von Rentoilieren geredet, wenn es sich bloß um Doublieren handelt.

Obwohl nicht alle Bilder beim Rentoilieren auf ein und dieselbe Art und Weise behandelt werden, kann man doch sagen, daß es im allgemeinen etwa folgendermaßen geschieht (vgl. Abb. 95—97):

Auf Tisch A (Abb. 95a u. b) liegt die auf einen Rahmen gespannte sog. „Hilfsleinwand“ B. Sie ist von mehr oder weniger großer Dehnbarkeit, je nachdem das kranke Bild (C) während der Behandlung sich ebenfalls mehr oder weniger strecken soll. Das Gemälde (C) wird nun, nachdem es zuerst auf der Vorderseite mit Papier (der sog. „Kartonnage“) beklebt wurde, seinerseits auf die Hilfsleinwand gepappt. Die Reihenfolge der einzelnen Teile ist also (Abb. 95c): 1. Das Hilfslinnen, 2. die auf das Bild geklebte Kartonnage und 3. die daraufgepappte Farbschicht des Gemäldes. Ist die Arbeit so weit gediehen, so kann der Blendrahmen, auf welchen es bisher gespannt war, entfernt werden.

Bis hierher laufen die Behandlungsarten beim Rentoilieren und Doublieren parallel. Beim letzteren Verfahren wird nunmehr die neue Leinwand von hinten mittels der noch zu erwähnenden Klebe-

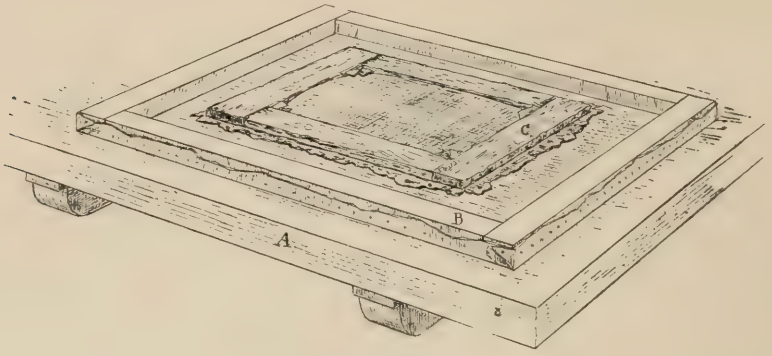


Abb. 95a.

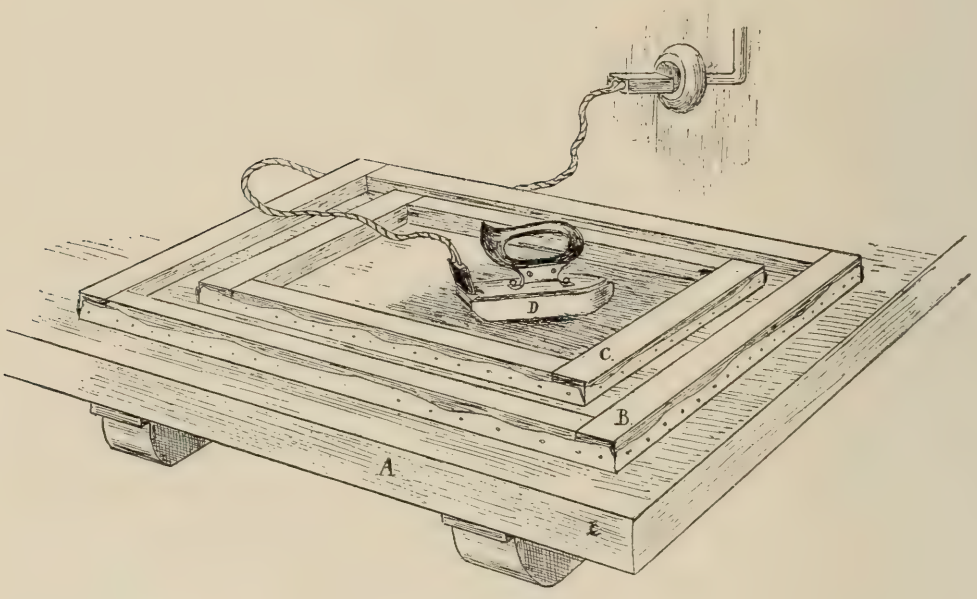


Abb. 95b.

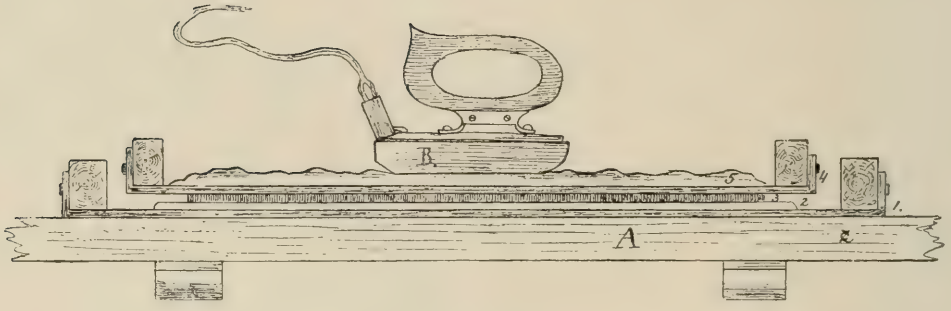


Abb. 95c.

Abb. 95. Rentoilieren.

masse gegen die alte angepappt; beim Rentoilieren muß letztere erst noch entfernt werden.

Gesunde unverletzte Leinwand behält man am liebsten bei. Durch das neue dahinter angebrachte Stück und durch die Klebemasse ist sie genügend gegen Verderben geschützt und für ihre Entfernung spricht also kein triftiger Grund.

Abb. 96. Restaurator beim Rentoilieren.

Ist die Leinwand aber brüchig oder dem Gemälde schädlich, dann kann man sie völlig oder teilweise wegschaffen, und zwar durch Abschleifen mit Bimsstein oder sogar durch Auflösung auf chemischem Wege. Vielfach wird sie nur so weit weggeschliffen, bis man völlig sicher ist, daß die Klebemasse durch alle Öffnungen bis zum Malgrund und der Farbschicht durchdringen kann, da diese damit ja an der neu anzubringenden Leinwand festgeklebt werden müssen; und zwar entweder direkt, wenn das alte Linnen ganz entfernt ist, oder indirekt durch dessen abgeschliffene Überreste hin.

Abb. 97 gibt ein modernes Gemälde wieder, wo die Leinwand in anderer Weise, auf nassem Wege, abgelöst wurde. Wir bilden dieses ab, weil uns eine analoge Aufnahme von einem alten Bilde, das übrigens im gleichen Behandlungszustand genau so aussieht, fehlt. Auf unserer Abbildung ist die Leinwand halb abgenommen, nachdem der Rand des Bildes mittels einer für Feuchtigkeit undurchlässigen Masse auf der Hilfsleinwand festgesetzt worden ist, und oben sieht man den bloßliegenden Malgrund.

Ist nun die auf Abb. 95 a angegebene Sachlage durch die Behandlung der Rückseite des Bildes so weit gefördert, daß die neue Leinwand angebracht werden kann, so spannt man diese auf einen Blendrahmen, der ziemlich viel größer ist als das betreffende Gemälde. Da auf dieser Leinwand dasselbe also definitiv befestigt werden soll, wird sie nach dem Spannen stark getrocknet und mit Leinöl imprägniert, damit man sicher sein kann, daß sie keine Feuchtigkeit mehr enthält. Dann legt man sie auf die Rückseite des Bildes (vgl. Abb. 95 b, wo A der Tisch, B die Hilfsleinwand, C die neue Leinwand und D das Plätteisen sind). Nun wird C mittels Keilen gespannt und nimmt dadurch die Leinwand B sowie das zwischen B und C geklebte Gemälde mit sich; dieses und die beiden Linnen sind nun sehr straff gespannt. Jetzt wird alles mit Querlatten und Klammern (Abb. 96) am Tisch festgesetzt, damit sich nichts verschieben kann.[1]) Dann wird die Klebemasse auf die Rückseite der neuen Leinwand gebracht. Sie besteht hauptsächlich aus Bienenwachs und wirkt auch konservierend und schützend gegen Feuchtigkeit.

Den Zustand, wie er sich eben vor der „Operation" darstellt, bilden wir auf Abb. 95 c schematisch ab. A ist der Tisch, auf welchem, im Durchschnitt gezeichnet, die Hilfsleinwand 1 liegt. Dagegen ist die Kartonnage[2]) 2 gepappt; dann kommt 3 die Farbschicht und der Malgrund, allenfalls mit der alten Leinwand oder deren Resten (3 ist also mit der Farbschicht gegen 2 und mit dem Malgrund

[1]) Bei sehr großen Bildern, wie Decken- oder Wandgemälden, bedient man sich dann anderer Mittel.

[2]) Der Deutlichkeit wegen viel zu dick gezeichnet.

Abb. 97. Halb abgelöste Leinwand.

gegen 4 gekehrt). Auf 3 liegt die neue Leinwand 4, die größer als das eigentliche Gemälde und wie schon 1 auf einen Blendrahmen gespannt ist. Auf 4 ist schließlich der Klebestoff gestrichen, während auf unserem Schema endlich auch noch das elektrische Plätteisen B

zu sehen ist, das jenen flüssig macht und so lange in diesem Zustand erhält, bis er von 5 durch die Leinwand 4, durch die Sprünge des Malgrunds und der Farbschicht 3, durch die Poren von 2 und die Öffnungen der Leinwand 1 bis auf den Tisch A durchgedrungen ist.

Natürlich muß der Restaurator die nötige Übung besitzen, um zu wissen, wie lange er plätten muß, je nachdem das der Zustand eines Bildes erfordert. Ist er damit fertig, so läßt er die Arbeit ungefähr 24 Stunden liegen; dann hat er die nötige Sicherheit, daß alles abgekühlt ist. Werden die mit Klammern zusammengehaltenen Blendrahmen alsdann umgekehrt, so sieht man das Netz von Sprüngen, Rissen und kleinen Löchern, überhaupt jede Öffnung, die in der Farbschicht war, mit Klebestoff auf der Hilfsleinwand abgezeichnet. Damit hat man den Beweis, daß auch alle Öffnungen des zwischen den beiden Linnen befindlichen Bildes mit der Klebemasse gefüllt worden sind.

Die angewandte Behandlung hat nun also zur Folge, daß 1. Malgrund und Farbschicht wieder auf eine neue Leinwand gebracht sind, 2. die Klebemasse beiderseitig das Eindringen von Feuchtigkeit verhindert, und 3. das Strecken und Krümmen der Leinwand, welches die ursprüngliche Veranlassung für das Loslösen und Abfallen der Farbe gewesen war, auf ein Minimum beschränkt ist.

Nunmehr werden also die beiden Linnen aus dem Rahmen geschnitten, danach erst die Hilfsleinwand entfernt und schließlich dann auch die Kartonnage, auf welcher sich, in gleicher Weise wie auf dem Hilfslinnen, das ganze Netz der Risse und Sprünge des Gemäldes abgezeichnet hat. Das Bild selber kommt nun, fest auf die neue Leinwand geklebt, wieder zum Vorschein. Man zieht es auf einen neuen definitiven Spannrahmen auf und muß dann nur noch die Vorderseite so behandeln, daß etwaige überschüssige Reste der Klebemasse verschwinden und der Firnis wiederum in guten Zustand gebracht wird. Dies letztere kann ohne Nachteil für die Malerei am besten mittels der gleich zu besprechenden Regeneriermethode geschehen. Eigentliche Löcher haben sich beim Rentoilieren mit Klebmasse gefüllt und müssen nun, ebenso wie

Risse, welche beim Beschauen hinderlich sind, noch retouchiert werden.

Die eben erklärte Methode ist nun zwar nicht die einzige angewandte, sie wird jedoch mehr und mehr die gebräuchlichste, wobei sie natürlich in jeder Werkstatt in Einzelheiten abweichend angewendet wird. Auch der Klebstoff ist nicht überall derselbe; Wachs als sein notwendiger Hauptbestandteil wird aber immer mehr verwandt. Durch seine schon erwähnten Eigenschaften ist es Leim, Stärke und andern Klebemitteln gegenüber im Vorteil. Während diese durch Feuchtigkeit angegriffen werden und so aufs neue starkes Strecken oder Krümmen der Leinwand verursachen, wird gerade dies alles durch eine Wachsklebemasse umgangen.

Daß das Rentoilieren, wie überhaupt alles Restaurieren, ein notwendiges Übel sei, braucht nicht noch besonders betont zu werden. Zwar ist es für den geübten und vorsichtigen Wiederhersteller kein gefährliches Werk, aber es geht eben doch durch diese Operation manche Eigenartigkeit der Malerei verloren; nicht so sehr infolge der unvermeidlichen Durchdringung mit Klebestoff als vielmehr durch den Druck des Plätteisens auf die Farbschicht. Je dicker ein Bild gemalt ist, je größer der Unterschied der Höhen und Tiefen in der Farboberfläche und je stärker die Erhöhungen sind, desto mehr wird es beim warmen Plätten flach werden. Ein guter Restaurator setzt alles daran, um dies nach Möglichkeit zu verhüten, z. B. dadurch, daß er Decken auf den Tisch, wo rentoiliert wird, legt und die Vorderseite des Bildes in besonderer Weise beklebt. Leider sind aber viele Gemälde, bei denen solche vorsorgliche Maßnahmen unterblieben waren, zu stark geplättet worden. Erst seit den letzten 30—40 Jahren wendet man der Vermeidung dieses Übels die nötige Obacht zu. Ganz vermeiden lassen sich jedoch die nachteiligen Folgen des Plättens nicht. So werden z. B. bei einem im übrigen glattgemalten Stück in der Regel die nur wenig erhöhten Partien, wie etwa Reflexlichter (in den Augen, auf Perlen, Knöpfen usw.), niedergedrückt. Nur ganz wenigen Restauratoren gelingt es gegenwärtig, dies beim Rentoi-

lieren glatt gemalter Stücke auf ein Minimum zu beschränken. Wir können diesen Teil unserer Ausführungen nicht mit Abbildungen illustrieren, doch kann der lernbegierige Leser in den Museen leicht Beispiele zur Verdeutlichung des Gesagten finden.

Außer den schon besprochenen Materialien, Holz und Leinwand, muß auch noch kurz von Papier und Metallen geredet werden.

Papier als Material von Ölmalereien wird leicht brüchig. Es zerbröckelt an den Rändern, bricht mitten durch usw. Man wird am besten daran tun, es auf eine gut gespannte Leinwand zu kleben.

Metalle (Kupfer usw.) bieten den Nachteil, daß die Farbe nicht in sie eindringt und daher bei Stoß, Biegung oder Fall in ganzen Stücken abfällt, deshalb schützt man vielfach solche Bilder, hauptsächlich auf dünne Kupferplatten gemalte, durch Einlassen in Holz oder wenigstens Umrahmung. Auch wird Kupfer bisweilen mit einem ganz festsitzenden Holzgitter parkettiert, um ein Beugen oder die Folgen von Stößen abzuhalten.

Also auch was das Material betrifft, sollte man stets erhalten, soviel nur erhalten werden kann. Ist die Anwendung eines Mittels zwar für das Bild nachteilig, aber zur Vermeidung seines völligen Unterganges unerläßlich, so wähle man von den Übeln das kleinere, wodurch dann doch wenigstens der allerärgste Schaden, die eigentliche Krankheit, gehoben wird. Rentoilieren z. B. kann nur durch Plätten geschehen. Dies schadet dem Bild; würde jedoch die alte Leinwand nicht ersetzt, so würde die Farbe abfallen. Man greife also doch zum Rentoilieren, wenn es unbedingt nötig ist.

Der Leser wird bemerkt haben, daß all die besprochenen Mittel dem Malgrund, d. h. also der Lage zwischen Farbschicht und Holz oder Leinwand, nicht schaden. Bei allen alten Bildern wirkt er mehr oder weniger farbaufsaugend. Mit seiner Rückseite dringt er in das Holz oder die Leinwand ein, seine Vorderseite aber ist teilweise von den Malfarben durchsetzt, d. h. also von der eigentlichen Malerei, demjenigen, was uns an einem Bilde heilig ist und woran nicht gerührt werden darf.

Deshalb wird immer alles angewendet, um den Malgrund nicht zu beschädigen. Ist er sehr dünn, z. B. ausschließlich aus Öl, auf das Holz aufgetragen, dann darf dieses, selbst wenn es noch so krank ist, nicht völlig entfernt werden,[1]) denn sonst würde mit dem dareingedrungenen Malgrund auch ein Teil des Bildes selber weggenommen werden. Nur wenn die Malerei sehr dick ist, was bei den altholländischen Meistern fast nie vorkommt, darf es geschehen.

In gleicher Weise muß beim Entfernen von halb verzehrter Leinwand mit dem Malgrund gerechnet werden. Ist die nicht allzu dick aufgetragene Farbe weit in die Grundierung und diese wiederum tief in die Leinwand durchgedrungen, so darf die letztere niemals völlig fortgenommen werden. In diesem Fall kann man sie etwa von der Rückseite auf halbe Dicke abschleifen oder auch ganz unberührt lassen und durch eine hinten aufgeklebte neue Leinwand (s. oben) abschließen und vor weiterem Verderben schützen.

Hat ein Gemälde nur ganz dünne oder überhaupt nicht bemalte Partien aufzuweisen (wie z. B. gewisse Spätbilder Rembrandts), dann soll die alte Leinwand nicht fortgenommen werden, weil ihre Struktur einen integrierenden Bestandteil im Gesamtanblick des betreffenden Bildes ausmacht. Auch in diesem Falle wird in der eben besprochenen Weise vorgegangen.

Aus dem bisher Gesagten erhellt, daß es im allgemeinen viel schlimmer ist, wenn der Malgrund krank wird, als wenn etwa das Holz oder die Leinwand angegriffen sind. Manche Schäden des Malgrundes gehen übrigens auf diejenigen des Materials zurück, auf welchem er angebracht ist. Reißt das Holz, so reißt er mit, und erleidet die Leinwand Risse oder Brüche, so treffen ihn diese in gleicher Weise usw. Und meistens setzt sich das bis in die Farbe und den Firnis fort.

Bisweilen kann der Malgrund sich sogar vom Holz oder der

[1]) In diesem Fall ist ein solches Bild dann allerdings meistens dem Untergang geweiht.

Leinwand ablösen. Wenn in solchen Fällen dann Blasen und Beulen entstehen oder sich Farbteilchen aufrichten, so muß das betreffende Bild, sofern es auf Leinwand gemalt ist, rentoiliert werden. Bei Bildern auf Holz kann in besonders schweren Fällen nur das Übertragen auf Leinwand Abhilfe bringen, während sich in leichteren durch örtliche Behandlung helfen läßt, wie z. B. das oben beschriebene Einspritzen von Fischleim und Plätten mit warmer Rolle.

Sehen wir von den Krankheiten ab, die durch den Einfluß der Feuchtigkeit entstanden sind (wobei der Malgrund Beulen und Blasen bekommen kann, welche die Farbe und den Firnis durchdringen,[1]) dann ist das Durchscheinen des Untergrundes durch die Farbe wohl das lästigste und meistens auch unheilbare Übel. Oft hat dies Durchscheinen seinen Grund in dem Schrumpfen der Farbe, wodurch Risse entstehen, durch welche die Grundierung zu sehen ist. Hier wird zwar der ästhetische Nachteil der Krankheit durch Übermalen der Sprünge behoben, an dieser selbst jedoch kann man nichts ändern. In andern Fällen aber wird, ohne daß man von lästigen Sprüngen reden könnte, der Untergrund an zahlreichen Stellen durch die Malerei hin sichtbar. Das ereignet sich besonders häufig bei Bildern, deren Linnen mit rotem Grund (Bolus) präpariert ist, und hat vielfach einen sehr nachteiligen Einfluß auf den äußeren Anblick des betreffenden Gemäldes. Ein Mittel dagegen ist mir nicht bekannt. Ich kenne Fälle, wo versucht worden ist, durch minutiöse Punktierretouchen die rotbraune Glut des Bolusgrundes zu neutralisieren; aber hierbei bleibt dann von der ursprünglichen Kraft des Bildes selber wenig mehr übrig.

Über das Bild selber, d. h. das eigentliche Gemälde in der engeren Bedeutung des Wortes, können wir uns angesichts aller bisherigen Ausführungen kurz fassen.

Es sind eben nur noch diejenigen Fälle zu besprechen, welche jene Partien eines Gemäldes betreffen, die mit dem Firnis in nähere

---

[1]) Dem wird durch Rentoilieren, Marouflieren oder lokale Einspritzungen (siehe oben) abgeholfen.

Berührung kommen. Bisweilen dringt der Firnis teilweise in die oberste Farblage ein — besonders bei Bildern aus dem 18. Jahrhundert und später —, und hierdurch wird die Gefahr, die letztere beim Abnehmen der untersten Firnisschicht zu beschädigen, natürlich sehr vergrößert, ganz besonders noch dann, wenn mit Firnis gemischte Farben verwendet wurden, wie das ab und zu vorkommt.

Ungeschickte Wiederhersteller, die zu starke Mittel anwenden oder die Firnisschichten zu schnell fortnehmen, putzen zudem oft die Glacierung, d. h. die Haut eines Gemäldes weg, die direkt unter der untersten Firnislage steckt. Eine Unmenge von Bildern ist durch solch unbesonnenes Vorgehen beschädigt worden.

Gegen all diese Gefahren muß ein guter Restaurator gewappnet sein und, wie der Chirurg seinem Patienten, einem Gemälde ansehen können, was es auszuhalten vermag.

In Fällen, wo die Sprünge durch Farbe und Firnis hindurchgehen, kann beim Abnehmen des letzteren das Putzmittel die Farbe und den Untergrund angreifen. Auch droht der Farbschicht bei der Wiederherstellung des Firnis Gefahr, z. B. beim Regenerieren (s. unten). Wird nämlich das Bild zu lange der Behandlung ausgesetzt, oder regeneriert man zu stark, so kann dadurch auch die Farbe angegriffen werden. Auch dem weiß ein guter Restaurator natürlich vorzubeugen, aber es ist eben doch keine imaginäre Gefahr.

Dies bringt uns von selber auf die Firnisschichten, ihre Krankheiten und die Art, wie man sie heilen oder ihnen vorbeugen kann.

Es ist selbstverständlich, daß nur gesunder, durchsichtiger Firnis imstande ist, seinen Zweck, das Frischerhalten der Farben und den Schutz des Bildes gegen atmosphärische Schädigung, zu erfüllen.

Kranke Firnislagen müssen geheilt oder durch neue ersetzt werden. Ist von einer ganzen Anzahl Schichten die unterste erkrankt, dann soll sie (wie das schon oben ausgeführt wurde), doch lieber erhalten bleiben, wenn durch ihr Entfernen Gefahr für

das Bild entstehen würde.[1]) Ist die betreffende Krankheit dieser Schicht jedoch derart, daß sie den Anblick des Gemäldes stark behindert, so riskiere man das Abnehmen und wähle so von den beiden Übeln das kleinere.

Alles was über der untersten Firnisschicht liegt, kann man ohne Schaden entfernen, und wer dem Künstler gegenüber ehrlich sein will, muß, theoretisch gesprochen, dies auch tun. In der Praxis kommen jedoch Fälle vor, wo man es gerne zu vermeiden sucht, die Anzahl aufeinanderfolgender Firnislagen allzu klein werden zu lassen; so z. B. wenn sich gestopfte Löcher mit ausgezeichneten alten Retouchen dazwischen befinden, die man um des ästhetischen Effektes willen nicht erneuern will.

Aber außer an eigentlichen Krankheiten kann der Firnis auch an andern lästigen Übeln leiden, indem er etwa fleckig wird oder sich in dunkelgelbe oder braune Töne verfärbt, die das Bild unsauber erscheinen lassen usw.

Gegen das Trübwerden der bereits von den alten Meistern[2]) angewandten Mastixfirnisse[3]) kann vielfach das sog. „Regenerieren", worüber gleich zu reden sein wird, helfen. Will man sie ganz oder teilweise entfernen, so putzt man sie mit dem Finger oder mit einer lösenden Flüssigkeit fort. Man unterscheidet demnach das Abnehmen von Firnis auf trockenem oder auf feuchtem Wege.

Beim Fortnehmen oder Dünnermachen der Firnisschicht durch Reiben mit den Fingern läßt sich bei einer gleichmäßigen Ober-

---

[1]) Meistens ist der gesamte Firnis auf einem alten Bilde nicht aus derselben Zeit wie dieses. Die alten Restaurierungsmethoden haben hauptsächlich gerade den ganzen Firnis entfernt, um ein Gemälde wieder gut sichtbar zu machen.

[2]) Vgl. das Zitat aus Hoogstraetens „Inleydingh" bei Th. v. Frimmel, a. a. O. S. 87. Hoogstraeten, der Schüler Rembrandts gewesen war, sagt dort, der Firnis habe damals aus Terpentin, Terpentinöl und gestampftem Mastix bestanden.

[3]) Mastixfirnis oder Mastix besteht aus in Terpentin gelöstem Harz, das auch leicht in Alkohol löslich ist. Beim Trocknen verflüchtigt sich das Terpentin, und je weniger davon übrigbleibt, um so mürber wird der Firnis.

fläche viel erreichen. Diese Methode hat jedoch den Nachteil, daß man damit selbst bei sehr glatt gemalten Stücken (z. B. von Dou, Metsu, F. v. Mieris), wo doch immer noch minimale Erhöhungen wie Reflexe und Lichter in den Augen usw. vorkommen, dieselben berühren könnte, und das um so leichter, als ja das trockene Putzen (auch Abpudern genannt) immer mehr oder weniger blindlings geschieht, da man infolge des abgeriebenen Firnispulvers, das auf dem Gemälde liegen bleibt, nicht fortwährend sehen kann, wie weit man schon ist. Deshalb wird das Stück, wenn ein Teil bereits abgepudert ist, gewöhnlich wieder regeneriert, um das schon Geleistete überblicken zu können (vgl. Abb. 98 und 99). Meistens wird in denjenigen Fällen abgepudert, wo es gilt, ungleich dicke Firnislagen von bestimmten Partien eines Bildes zu entfernen. Der Vorteil des Abputzens ist der, daß man dabei nicht so leicht größere Farbpartien oder dünne obere Farbschichten (wie z. B. Lasuren) entfernen wird, wie das z. B. bei unvorsichtigem Abnehmen des Firnis auf nassem Wege geschehen kann.

Pudert man nicht sehr glatt gemalte Bilder ab, so wird bei den höher liegenden Partien die Firnislage nach kurzer Behandlung sehr dünn, während sie in den tieferliegenden überhaupt noch nicht oder kaum berührt wurde. Man denke sich einmal, daß Rembrandts „Familienbild" im Braunschweiger Museum oder sein „Mann mit dem Goldhelm" im Kaiser-Friedrich-Museum abgerieben würde. Wie müßte da der Firnis in den Tiefen zwischen den Farbklumpen sitzen bleiben!

In solchen und vielen andern Fällen, so z. B. bei den meisten Bildern auf Leinwand, entfernt man also den Firnis lieber auf dem sog. „nassen" Weg, d. h. man putzt ihn mit einem ihn auflösenden Mittel ab. Beinahe jeder Harzfirnis kann mit Alkohol abgenommen werden, der in der Regel der Farbschicht alter Bilder nicht schadet, weil das Öl, das Bindemittel der Farben, gegen die beim Putzen verwendeten und durch Beifügung von Wasser, Terpentin usw. noch verdünnten Alkohollösungen, deren Wirkung überdies noch durch Leinöl nach Wunsch verzögert werden kann, unempfindlich ist.

Wird ein allzu scharfes Putzmittel angewandt, so kann dieses

Abb. 98. Teilstück eines Stillebens mit ungenügend durchsichtiger Firnisschicht.

Abb. 99. Dasselbe Bild wie Abb. 98. Trocken geputzt. Der mittlere Teil dann regeneriert.

die Farbe angreifen und dadurch die „Haut“ derselben fortnehmen, ein Unglück, das ungeübten Wiederherstellern leider öfters passiert.

Sehr schwierig und bisweilen überhaupt unmöglich ist das Abnehmen von Ölfirnissen.[1]) Durch trockenes Reiben läßt sich nichts ausrichten, und der „nasse Weg“ ist deshalb gefährlich, weil der Firnis hauptsächlich aus Öl besteht, das ja gleichzeitig auch das Bindemittel der darunterliegenden Farbschicht ist. Daher würden also alle Mittel zum Wegnehmen des Firnis gleichzeitig auch auf die Farblage einwirken.

Nur ganz selten ist aber ein Bild direkt mit Öl gefirnißt worden, und man findet meistens auf einem Gemälde zu unterst eine oder mehrere Lagen Harzfirnis und darüber hin dann den Ölfirnis. In einem solchen Falle können die Lagen durch ein Einreiben mit Alkohol und Kopaivabalsam erweicht und ganz langsam regeneriert werden. So löst sich schließlich die ganze Masse, die dann entfernt werden kann. Bei Firnis jedoch, der ausschließlich aus Ölschichten besteht, ist durch eine derartige Behandlung nichts zu erreichen. Ist ein so gefirnißtes Bild noch gut sichtbar und die Schicht selbst dünn, dann empfiehlt es sich, alles in diesem Zustand zu belassen. Meistens sind jedoch, da sich gekochtes Leinöl nur schwer dünn ausstreichen läßt, die Ölfirnisse in sehr dicken Lagen aufgetragen. Solch ein Gemälde ist dann meistens ganz unsichtbar geworden (vgl. die linke Hälfte der Abb. 100). Da es nun kein wirksames Mittel gibt, um eine solche Lage wieder durchsichtig zu machen, bleibt nichts anderes übrig, als sie mit Mitteln wie der aus Ammoniak und Kopaivabalsam hergestellten Ammoniakseife einzuseifen. Diese in unerfahrenen Händen sehr gefährliche Prozedur kann, richtig angewandt, oft ausgezeichnete Ergebnisse zur Folge haben (Abb. 100 rechte Hälfte und Abb. 101).

Nun soll das teilweise Abnehmen des Firnis so geschehen, daß schließlich das Bild möglichst gleichmäßig unter dem übriggelassenen Rest desselben herauskommt. Es soll also nicht an der einen

[1]) Firnis angemacht mit gekochtem Leinöl; je mehr hiervon beigemischt ist, desto schwerer löslich wird er in Alkohol oder Terpentin.

Stelle eine ziemlich dicke gelbe Firnislage zurückbleiben, während an einer anderen beinahe keiner mehr vorhanden ist.

Restauratoren, die darauf nicht achten oder nicht achten können, weil sie sich an gewisse schwierige Partien eines Bildes nicht herangetrauen, helfen sich durchweg so, daß sie ganz allmählich von einem Teil des Gemäldes zum andern übergehen. Sie „malen" dann gewissermaßen mit ihrer Watte voll Putzwasser im Firnis herum und nehmen hier etwas mehr, dort etwas weniger davon ab.

Auf die Weise können nicht ganz ehrliche Wiederhersteller, wenn sie im Auftrag unwissender Bilderbesitzer arbeiten, durch den gelben, braunen oder goldenen Firniston allerlei an einem Gemälde ändern. So können sie es stimmungsvoller werden lassen und Kontraste im Ton hineinbringen, indem sie z. B. bei einem Kopf gewisse Partien des Firnis dünner und dadurch weniger tonig machen, während sie anderswo den Ton nicht abnehmen.

Es versteht sich von selber, daß ein solches Gebaren nicht gebilligt werden kann. Nichtsdestoweniger kommt es immer wieder vor, daß unkundige Liebhaber und Sammler mit „Kunsteffekten" getäuscht werden, die nur durch solche Putzmanipulationen hervorgerufen sind.

Das völlige oder teilweise Abnehmen der alten Firnislage ist jedoch nicht immer erforderlich. Bei alten Firnissen, die sich abpudern lassen, kann allenfalls zuerst eine dünne Schicht abgenommen und dann die von dem bekannten Chemiker v. Pettenkofer erfundene „Regeneriermethode" angewendet werden.[1]) Sie beruht darauf, daß der z. B. infolge von Feuchtigkeit undurchsichtig gewordene Firnis von den Alkoholdämpfen durchsetzt und dadurch wieder hell gemacht wird, so daß die darunterliegende Farbschicht wieder deutlich zu erkennen ist. Obwohl sich in der Praxis ergeben hat, daß dieses Verfahren nicht für alle Firnissorten dasselbe sein kann (für Harzfirnis eignet es sich im allgemeinen am besten), so kommt es im ganzen eben doch auf folgendes hinaus. Man tränkt die Fütterung

[1]) Max von Pettenkofer, Über Ölfarbe, 2. Aufl., Braunschweig 1902.

Abb. 100. Teilstück eines Damenporträts, links mit undurchsichtigem Ölfirnis.

Abb. 101. Dasselbe Bild wie Abb. 100 nach Entfernung des Ölfirnisses.

bzw. das Polster eines niedrigen flachen Kistchens (Abb. 102 und 103) mit Alkohol und legt dasselbe auf diejenige Partie des Bildes, die regeneriert werden soll. Auf diese Weise bildet sich über der Firnisschicht ein mit Alkoholdämpfen geschwängerter Raum; diese

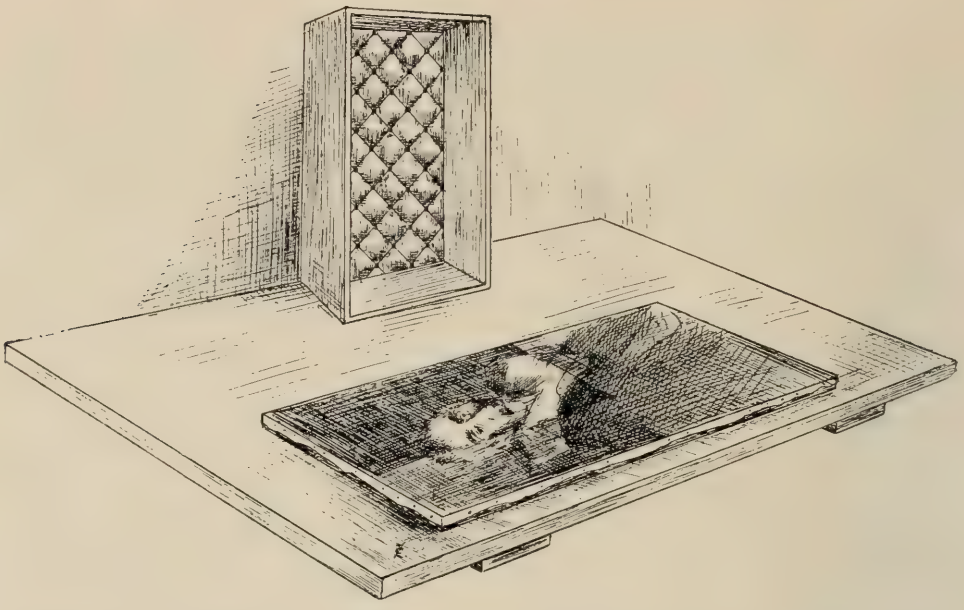


Abb. 102. Gepolsterter Regenerationskasten nebst teilweise regeneriertem Bild.

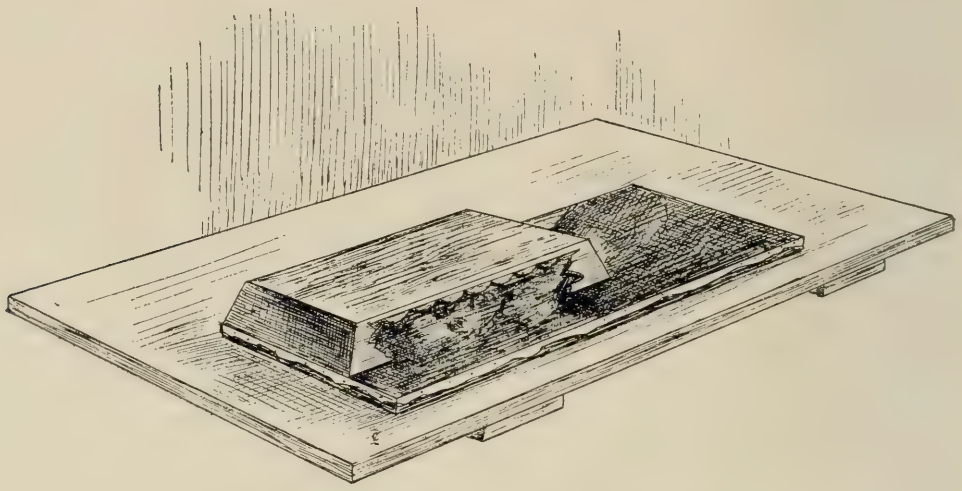


Abb. 103. Das Regenerationsverfahren.

wirken auf jene ein und machen sie wiederum durchsichtig. Dabei muß jedoch beachtet werden, daß nicht zu lange regeneriert wird, denn sonst beginnt der Firnis zu zerfließen.

Durch dieses Verfahren wird das Gemälde selber nicht angegriffen. Die Dämpfe können auch der Farbschicht nicht schaden,

ausgenommen etwa bei Bildern, die nicht älter als ungefähr 30 Jahre sind.

Die nunmehr regenerierte Lage wird mit einer dünnen Schicht neuen Firnisses überzogen und beide zusammen dann nochmals so lange mit Alkoholdämpfen behandelt, bis man eine einzige durchsichtige und konservierende Firnismasse bekommen hat.

Abb. 104. Restauratoren bei der Arbeit. Links Regenerieren; rechts Abputzen eines auf neue Leinwand übertragenen Bildes.

Scheint die Firnislage als Ganzes nicht mehr regenerierbar, dann kann es bisweilen vorkommen, daß man bei teilweisem Abnehmen derselben schließlich doch auf Schichten stößt, bei denen sich dieses Verfahren erfolgreich anwenden läßt.

Wenn nun aber der Firnis in allen seinen Lagen dermaßen trübe geworden ist, daß er mit keinem Mittel wieder durchscheinend gemacht und ihm seine beschützende Kraft nicht mehr zurückgegeben werden kann, dann muß er, wie wir bereits angedeutet haben, vollständig entfernt werden, weil er so für das Bild in jeder

Hinsicht wertlos ist, denn es fehlt ihm nicht nur seine Haupteigenschaft, die beschirmende Wirkung auf die Malerei, sondern er verhindert auch die Sichtbarkeit derselben.

Niemals nehme man jedoch den gesamten Firnis ab, bevor nicht die Schicht erst mittels Putzens dünner gemacht ist und man dann noch probiert hat, ob nicht doch mit Regenerieren zu helfen wäre. Denn man kann eben mitunter durch trübe Partien hindurch noch auf regenerierbare Lagen stoßen.[1])

C. Der Unterhalt von Bildern überhaupt.

Zum Schluß dieses Abschnitts noch ein kurzes Wort über den gewöhnlichen „Unterhalt" von Bildern. Im allgemeinen wird man gut daran tun, sie so wenig wie möglich anzurühren. Das Wegnehmen des Staubes geschieht am besten durch Wehen (nicht durch Abreiben) mit einem weichen Flederwisch. Beim Reinigen der Rahmen verwende man feine Tücher aus Seide, Flanell oder Linnen, damit das Gemälde nicht verkratzt oder sonstwie beschädigt wird, wenn man gelegentlich doch daran kommen sollte. Auch reibe man niemals das Bild selber, denn das ist der Beginn des „Abpuderns" (s. oben)! Ebensowenig wasche man es etwa selber, sondern überlasse dies dem Fachmann, denn sonst setzt sich die Feuchtigkeit in den Rissen im Firnis fest und schadet dann bei Temperaturwechseln diesem und der Farbe.

Wer sein Gemälde durch ein Glas gegen Staub schützen will, kann das ruhig tun, sofern er nur dafür sorgt, daß die Vorder- und die Rückseite des Bildes nicht hermetisch von aller Luftzirkulation

[1]) Wir reden hier nicht von derjenigen Methode, die im Tränken des Bildes mit Kopaivabalsam (einem langsam trocknenden Harzfirnis) besteht. Ist dasselbe auf Leinwand gemalt, so wird die Behandlung auf der Vorder- sowohl wie auf der Rückseite des Gemäldes angewandt. Über die guten Resultate solcher Kopaivabehandlung sind die Meinungen sehr geteilt. Ihr Erfinder Pettenkofer hatte, als er darüber schrieb, noch nicht die genügende jahrelange Erfahrung über ihre späteren Wirkungen und Folgen.

abgeschlossen sind, und daß die Scheibe nicht zu nahe an der Malerei angebracht wird.

Das Verglasen hat den Nachteil, daß das Bild dadurch weniger gut sichtbar wird, jedoch auch den Vorteil (außer dem Schutz gegen Staub und Berühren), daß der Firnis weniger schnell gelb wird. Schon Pettenkofer, der ein eifriger Verfechter der Verglasung von Gemälden gewesen ist, hat diese Beobachtung gemacht, wie denn auch die Partien der Gemälde, die am Rande vom Rahmen verborgen geblieben waren, viel frischer und weniger gelb aussehen als alle übrigen. Ein sehr charakteristisches Beispiel hierfür bildet ein oberster etwa 3 cm breiter Streifen am Himmel auf Vermeers bekannter „Ansicht von Delft" (Haag, Mauritshuis). Er ist grauer und kühler als die übrigen Partien und hat augenscheinlich in früheren Jahren, als man das Format zu quadratisch fand, unter einem andern Rahmen versteckt gelegen. Das gleiche ist z. B. auch bei Aert de Gelders „Szene vor dem Tempel" (ebendort) der Fall gewesen, wo erst vor wenig Jahren die obere Bildzone unter dem alten Rahmen wieder zum Vorschein gekommen ist.

Von großer Tragweite für die Erhaltung eines Bildes ist auch die Atmosphäre, in die es gehängt wird. Zu trockene Luft schadet besonders solchen Bildern, die auf Holz gemalt sind. Ebenso nachteilige Folgen hat natürlich auch übermäßige Feuchtigkeit. Deshalb ist eine Atmosphäre mit mittlerem Feuchtigkeits- bzw. Trockenheitsgehalt die beste. Zu trockene Zentralheizung hat schon Hunderte von Bildern schwer beschädigt oder ganz ruiniert. Wo sich nichts gegen zu große Trockenheit tun läßt, leiden selbstverständlich die Gemälde auf Holz am allermeisten. Gegen das Verkrümmen oder Einschrumpfen müssen sie dann parkettiert werden.

Man wird mir vielleicht den Einwurf machen, daß eben doch öfters einmal Bilder gewaschen werden müssen, und tatsächlich ist es bisweilen eine gute Therapie, nur soll sie nicht vom Eigentümer, sondern vom „Gemälde-Doktor" oder auf dessen Anordnung hin angewendet werden. Denn nur er versteht es richtig zu beurteilen, ob ein Gemälde auch wirklich notwendig gewaschen

werden muß und ob es das auszuhalten imstande ist. Auch wird er dann die nötigen Vorkehrungen treffen, damit die Feuchtigkeit nicht in Farbe und Firnis weiterwirken kann.

Diese Bemerkung gilt aber überhaupt für alle Fälle, in denen man sich etwa versucht fühlen sollte, selber Hand anzulegen. Selbständiges Eingreifen ist sehr verlockend: das Waschen, Abpudern, Firnissen, all das **scheint** sehr bequem und einfach und eine reizende Liebhaberei und Nebenbeschäftigung zu sein. Zudem gibt es verschiedene Handbücher und Leitfäden, die alles scheinbar noch vereinfachen und erleichtern.[1]) Manche Sammler alten Schlages sah man nur zu oft mit ihren Fläschchen Putzwasser und Firnis hantieren, um blind oder blau gewordene Partien etwas aufzufrischen oder um den Freund, der ihre Sammlung besichtigte, eine Signatur besser sehen zu lassen. Heutzutage kommt so etwas nur noch selten vor, da sehr mit Recht mehr und mehr die Überzeugung Raum gewinnt, daß dafür nur ein erfahrener Restaurator berufen sein dürfte; er allein und niemand sonst ist durch seine spezielle Fachausbildung und Routine dazu geeignet.

Darum heißt's auch hier: Pfusche niemals selber! In allen Fällen, wo irgend etwas beschädigt werden könnte, überlasse man nichts dem „Nichtfachmann", selbst wenn er seines Zeichens Maler ist. Als solcher weiß er zwar sehr gut, was Farbe, Firnis und Leinwand ist, aber die Kenntnis der Heilungs- und Konservierungsmethoden für kranke alte Bilder ist eben doch noch ein ganz anderes Wissen; zudem, wenn man bedenkt, daß alte Gemälde meistens auch noch in einer Technik hergestellt sind, deren Beschaffenheit nur durch jahrelange Studien von Restauratoren und Chemikern bekannt wurde.

Deshalb ist also der sachgemäße Unterhalt durch einen Fachmann die einzig rationelle Behandlung eines Bildes. Dieser sorge aber dafür, daß er niemals eine Restauration ausführe, die nicht gewünscht wird oder die sich nicht aus einem der in diesem Ab-

---

[1]) So z. B. neuerdings Ad. Goetz, Über die Pflege von Gemälden, Hamburg 1916. Dort auf Seite 13 z. B. ein Waschrezept.

schnitt namhaft gemachten Gründe als unbedingt notwendig erweist.

Andererseits soll aber der Wiederhersteller seine Arbeiten nicht etwa in geheimnisvolles Dunkel hüllen wollen. Besonders in früheren Zeiten — und zur Seltenheit auch wohl noch heutzutage einmal — wurde das Restaurieren geradezu wie eine Geheimwissenschaft oder fast wie Alchemisterei betrieben. Der tüchtige moderne Fachmann jedoch macht sich meistens eine Ehre und ein Vergnügen daraus, dem Sammler seine Stücke während der Bearbeitung im Atelier zu zeigen. Daß dieser also seinen Restaurator ab und zu besucht, ist nur vom Guten, wenn er ihn dadurch nur nicht gerade inmitten wichtiger Arbeiten, wie dem Rentoilieren oder Firnissen, stört.

V. Der innere Ausbau einer Sammlung.

Schließlich bleibt uns noch davon zu reden, wie man seinen Besitz an alten Bildern „organisieren“ soll, d. h. also, auf welche Weise man sich seine Sammlung einzurichten und als solche auszugestalten und zu pflegen hat. Belichtung, Aufhängung, Rahmung, sowie wissenschaftliche Bearbeitung der Gemäldesammlung sind da die Hauptpunkte. Heutzutage stehen uns dafür nicht nur dieselben, sondern vielfach sogar noch bessere Mittel zu Gebote als den Besitzern von Bildern zu deren Entstehungszeit! Um nur etwas zu nennen, verfügen wir bei modernen Gebäuden viel leichter und öfter über gutes Ober- oder vorzügliches Kunstlicht. Auch können wir ja durch geschicktes Kombinieren auf dem Gebiete der Rahmung von Bildern und der Wahl des Wandbehangs eine Unmenge schöner Effekte erzielen.

A. Belichtung.

Die beste Belichtung für ein Gemälde ist diejenige, für welche es sein Urheber selber, der Maler, berechnet hat. Bilder, die für Kirchen, Paläste, Rathäuser oder große Räume eines reichen Bürgerhauses gemalt wurden, hänge man also nicht in enge kleine Zimmer, ebensowenig wie man Kabinettstücke in Riesensälen unterbringen soll. Diese Regel lehrt ja einen jeden schon die bauliche Anordnung der Museen (Berlin, Dresden, Frankfurt a. M., Kassel, München usw.), mit ihren großen Oberlichtsälen und den kleinen Seitenlichtkabinetten.

Die altholländischen Meister wußten, daß all ihre Landschaften, Stilleben, Genrebilder und Einzelbildnisse in den Wohn-, Schlaf-

und Empfangszimmern und ähnlichen Räumen eines bürgerlichen Hauses ihr Unterkommen finden würden. Nur Regenten- und Schützenbilder, sowie die großen allegorischen, mythologischen, biblischen oder historischen Stücke, die sie für Sitzungszimmer, Rat- und Zunfthäuser zu malen hatten, wurden anders — bisweilen nichts weniger wie günstig — angebracht, doch beinahe ausschließlich immer mit Seitenlicht.

Die Malerwerkstatt des 17. Jahrhunderts war meistens ein nicht allzugroßer, seitlich belichteter Raum mit vorzugsweise hoch einfallendem Seitenlicht. Es wird als besondere Ausnahme eigens erwähnt, wenn ein Meister ein großes Atelier mit Oberlicht hatte, wie das z. B. Houbraken von Govert Flinck erzählt.[1])

Holländische Kabinettbildchen sind bei Seitenlicht am besten zu besichtigen, wenn man selber ganz nahe an einem Fenster steht und das Gemälde dann in einigem Abstand davon aufgestellt hat; d. h. also so, wie Künstler oder Händler sie uns gerne zeigen. Bisweilen wird auch in Museen diesem Grundsatz gefolgt.

Ob das Seitenlicht stark oder schwach sein muß, hängt völlig vom Bilde selber ab. Die Werke Rembrandts wirken unbestreitbar am bezauberndsten in einem Licht, das von Süden oder Westen her einfällt, wobei die Sonnenstrahlen durch eine „Blende" abgedeckt werden. Dies ist z. B. im Mauritshuis im Haag der Fall. Zudem stimmt ja auch die einzige uns erhaltene Anweisung Rembrandts über das Aufstellen eines seiner Bilder hiermit überein: dieses soll, seinem Rat zufolge, in der Galerie (des Treppenhauses im Palast) des Prinzen von Oranien aufgehängt werden, „weil da das Licht stark ist".[2])

Durch starkes oder warmes Licht hingegen verlieren die Werke zahlreicher anderer Meister an ästhetischer Wirkung, so etwa diejenigen vieler Leidener Feinmaler, einige Bilder des Jan Steen, viele Blumenstücke des späten 17. Jahrhunderts usw.

---

[1]) De groote Schouburg II 22 „een groote schilderzaal met hooge ligten".

[2]) Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, Nr. 48 (1636), S. 47.

Abb. 105. Oberlichtsaal der Sammlung Kappel †, Berlin.

Abb. 106. Oberlichtsaal der Sammlung Kappel †, Berlin.

Da Seitenlicht auch die normale Belichtung unserer modernen Wohnräume ist, können also alte Bilder ruhig dorthin verteilt und angeordnet werden, wobei dann diejenigen, welche warmes Licht brauchen, an die am stärksten beleuchteten Wände gehängt werden dürfen.

Das Hängen ins Seitenlicht hat aber den einen Nachteil, daß

Abb. 107. Seitenlichtraum der Sammlung Langaard, Christiania.

die dem Fenster direkt gegenüber oder etwas weiter davon entfernt hängenden Gemälde oft nicht genügend sichtbar sind. Deshalb sind denn auch vielfach Sammlungen größeren Umfangs mit Recht in eigens dazu hergestellten Räumen mit Oberlicht untergebracht. Wer es versteht, die Intimität zu wahren und pompöse grandiose Kälte zu vermeiden, indem er richtige Proportionen, überhaupt eine geschmackvolle, aber bescheidene Gesamtausstattung wählt, der wird an einem Oberlichtsaal viel Genuß haben können. Aller-

dings bildet die gleichmäßige Gesamtbelichtung bis zu einem gewissen Grade einen Nachteil, weil der stimmungsvolle Wechsel von Licht und Halbdunkel wegfällt, der den besonderen Reiz bei seitlicher Beleuchtung ausmacht, doch wiegt die Möglichkeit, jedes Bild für sich gleichmäßig zur Geltung kommen zu lassen, diesen Nachteil einigermaßen auf.

Abb. 108. Oberlichtraum der Sammlung Novak † in Prag.

So ein besonderer Saal ist dann durchweg auch der „geweihte" Teil des Hauses, wohin sich der Besitzer zurückzieht, wo er ausruht und wo sich für ihn der Kunstgenuß konzentriert. Dort oder in einem Nebenraum hat er auch die Fachliteratur und den Katalog beisammen und liegt das Gästebuch auf. Daß man dort vielerorts auch einen Flügel oder gar eine Orgel findet, stimmt ganz zu den Intentionen der altholländischen Maler, von denen sehr viele große Musikfreunde waren.

Schon eine ganze Reihe von Privatsammlern hat, was größere

oder kleinere Oberlichträume betrifft, vorzügliche Leistungen zu verzeichnen. Weit entfernt, sie alle aufzählen zu können, möchten wir doch einige im Bild und teilweise auch in ihren Abmessungen

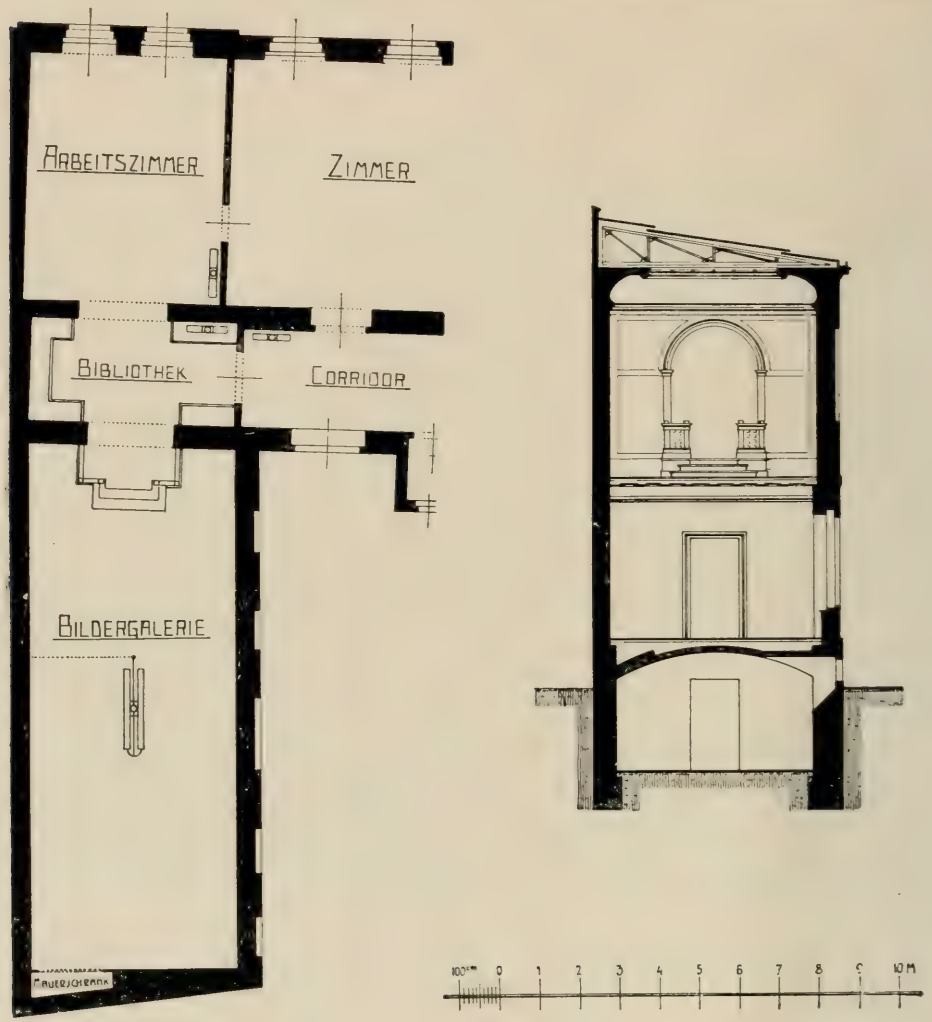


Abb. 109. Grundriß und Querschnitt der Sammlung Novak † in Prag.

hier vorführen, was in einigen Fällen nur durch das besondere Entgegenkommen der betreffenden Eigentümer möglich geworden ist. Ihnen sei auch hier dafür gedankt.

Die prächtige Oberlichtgalerie der Sammlung Kappel in Berlin zeigen uns die Abb. 105 und 106, wo man deutlich die wunder-

bar einheitliche Beleuchtung und das außerordentlich geschmackvolle Arrangement sieht. Abb. 107 führt uns einen Seitenlichtraum der auserlesenen Sammlung Langaard in Christiania vor, während Abb. 108 das Innere, Abb. 109 den Grundriß und Querschnitt der reichhaltigen, schon 1897 gebauten Privatsammlung Novak in Prag

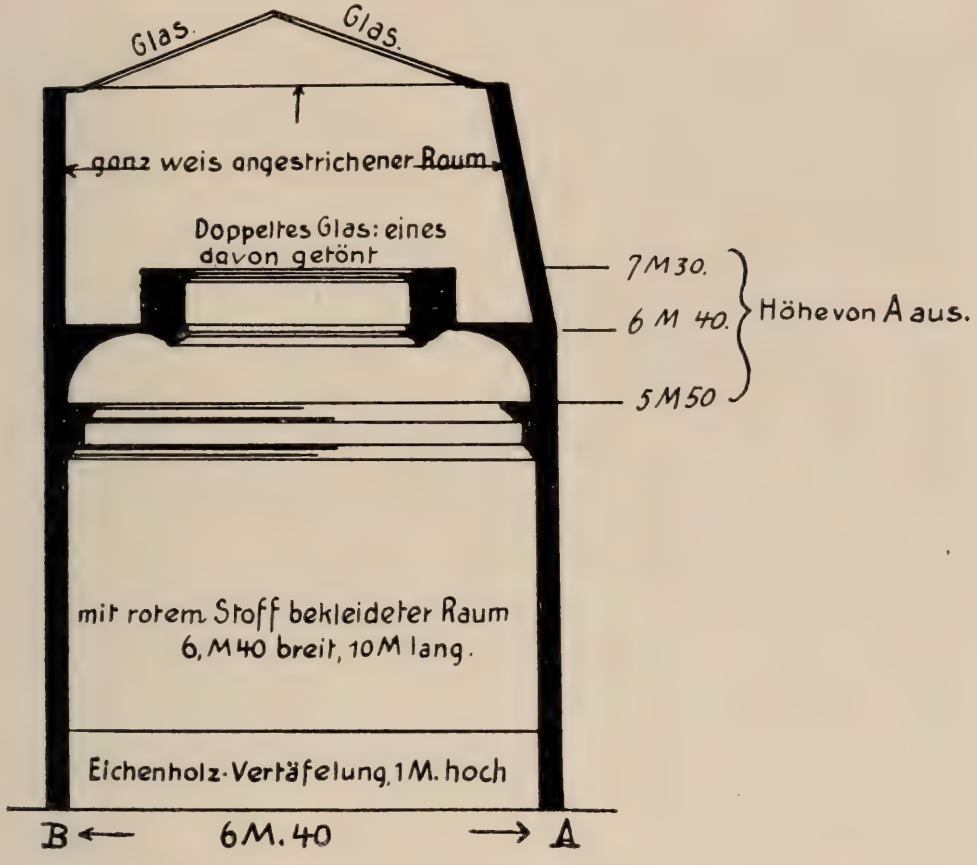


Abb. 110. Oberlichtsaal der Sammlung M. Kann †, Paris.

darstellt. Länge und Breite derselben sind 15 und $5^1/_2$ m, Höhe $5^1/_2$ m. Das Oberlicht mißt $13 \times 3^1/_2$ m. Endlich bringt Abb. 110 den Querschnitt durch einen der vorbildlichen Oberlichträume der ehemaligen Sammlung M. Kann in Paris.

Außer den privaten können dem Sammler aber auch die Licht- und Raumverhältnisse vieler neuerer öffentlicher Museen und mancher Kunsthandlungen für die Anlage eines eigenen Oberlicht-

saales als Vorbild dienen.[1]) Er wird — um nur einige Beispiele zu nennen — im Braunschweiger Museum eine unzweckmäßige Beleuchtung der Räume mittels Oberlichts finden, das zu hoch und zu schmal einfällt. In Berlin, Darmstadt, Frankfurt a. M., Kassel, München usw. wird er dagegen recht gute Lösungen antreffen. Im Ausland wird ihm wohl das prächtige Oberlicht von

Abb. 111. Raum in der Kunsthandlung Artaria, Wien.

Hertford House (Wallace Collection) in London und der Sammlung Frick in Neuyork ebensosehr einen ganz besonderen Eindruck machen, wie dasjenige in Dulwich College durch seine Beklommenheit ihn abstoßen wird. Architektonisch sehr gut gelungen sind neuerdings die Räume für die Sammlung Drucker im Amsterdamer

[1]) Man vergleiche unsere Abb. 111, welche einen Raum der bekannten Wiener Kunsthandlung Artaria darstellt, und Abb. 112, wo einer der vielen Räume der Kunsthandlung Julius Böhler in München abgebildet ist.

Reichsmuseum (Abb. 113). Ihre Intimität befriedigt ebenso wie die ruhige und einfache Belichtung der Sala del Camino im Bargello zu Florenz (Abb. 114).

Oberlichträume haben aber leicht den Nachteil, daß sie im Sommer bald zu warm werden und daß das Licht dann auch zu

Abb. 112. Ein Oberlichtraum in der Kunsthandlung Julius Boehler, München.

blendend wirkt. Während letzterem Übelstand durch Unterziehen eines schützenden Velums abzuhelfen ist, kann ersterer am besten dadurch behoben werden, daß zwischen der Glasdecke des Saales und der äußeren, die das eigentliche Dach ausmacht, ein groß genug bemessener, gut gelüfteter Zwischenraum liegt.

Da, wie wir bereits im vorigen Abschnitt gesehen haben, sowohl zu große Feuchtigkeit als auch übermäßige Trockenheit für Gemälde

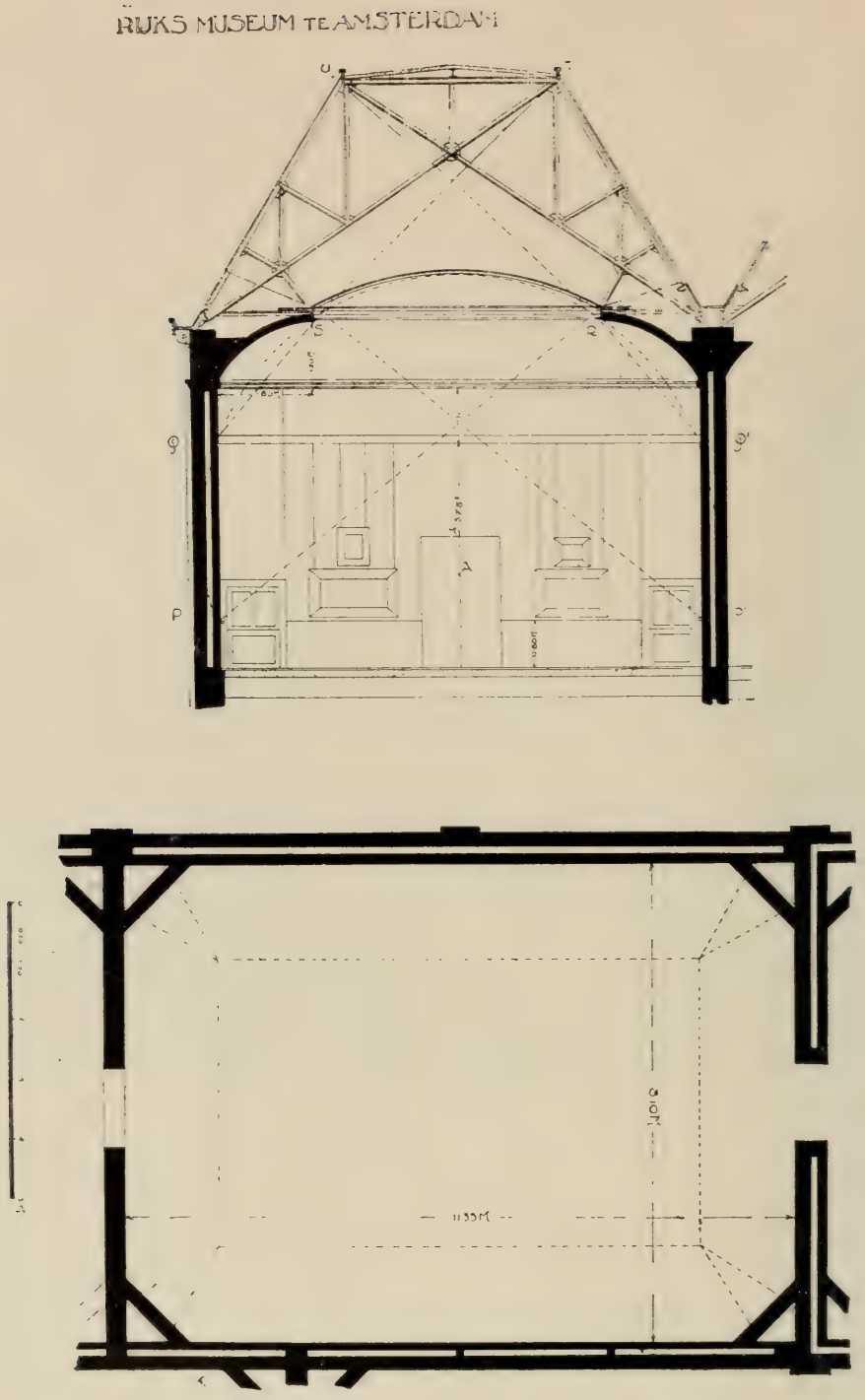
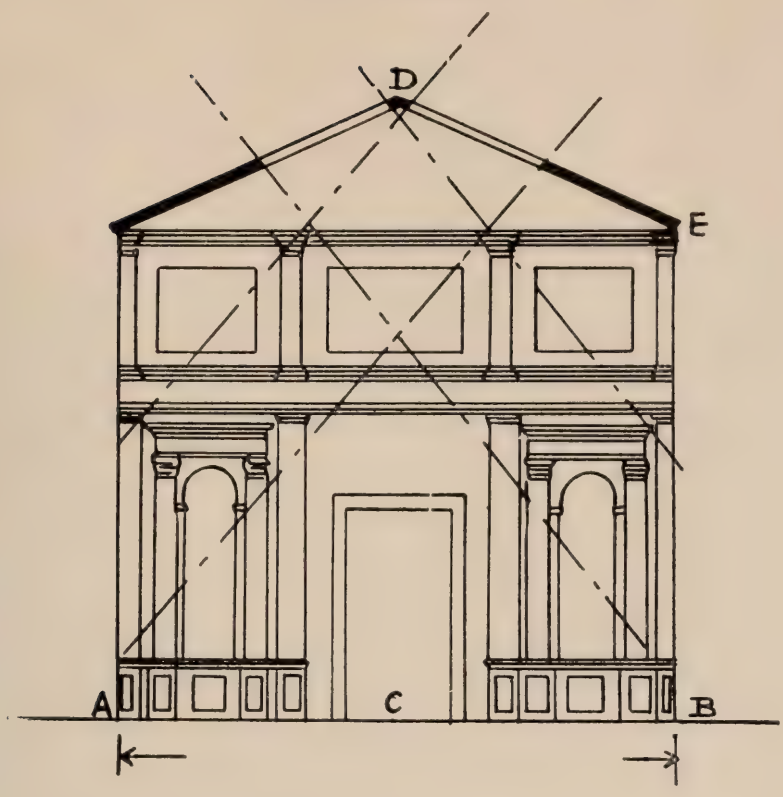


Abb. 113. Grundriß und Querschnitt eines Oberlichtraumes des Druckeranbaues am Amsterdamer Reichsmuseum.



AB = $5\frac{1}{2}$ M. Die Länge des Raumes ist 11 M.
BE = 4.M.87.
CD = 6M.10.

Abb. 114. Sala del Camino.
Bargello, Florenz. Querschnitt.

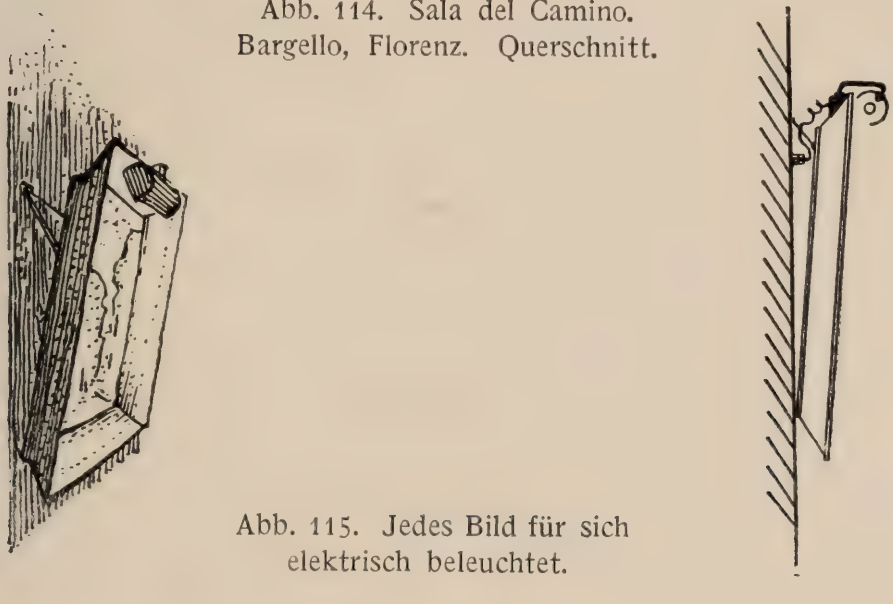


Abb. 115. Jedes Bild für sich
elektrisch beleuchtet.

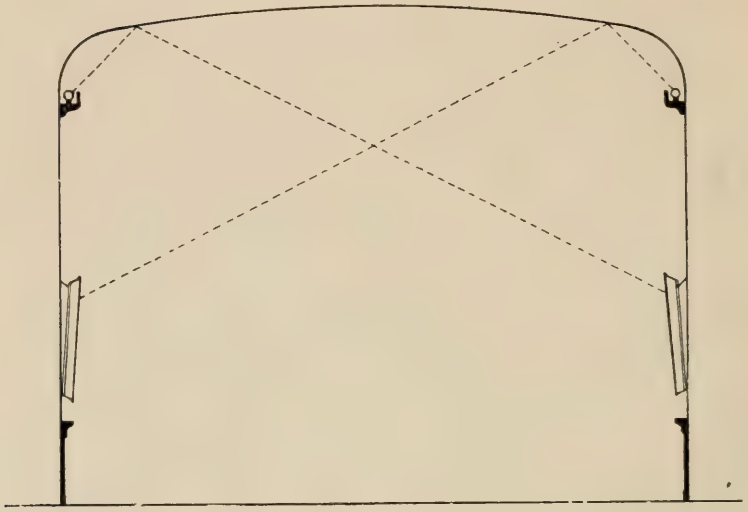


Abb. 116. Von unten unsichtbare Glühlampen-Beleuchtung.

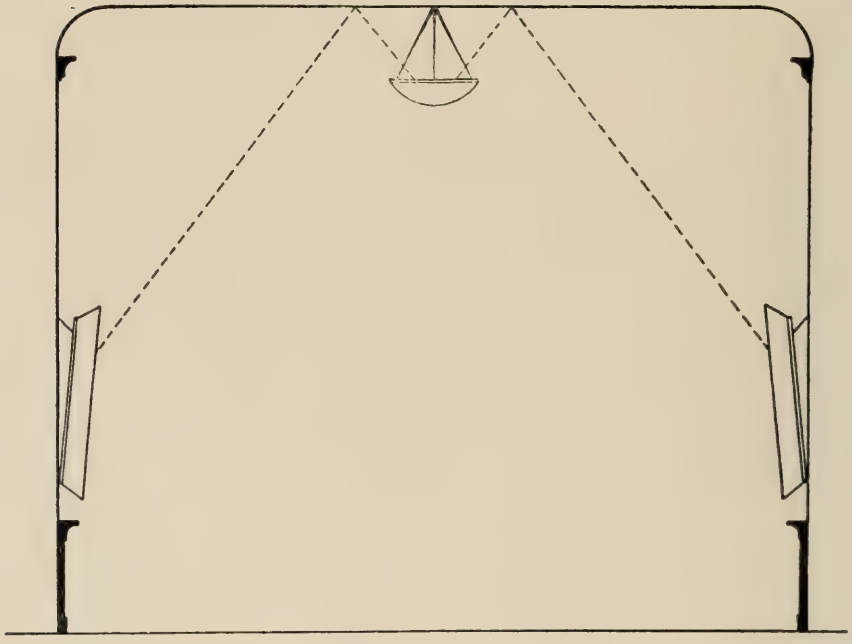


Abb. 117. Beleuchtung durch sogenanntes „indirektes“ Licht.

schädlich sind, sorge man im Winter für diesbezüglich zweckmäßige Heizung. Eine ganze Reihe von Museen sind in den letzten Jahrzehnten, was dies betrifft, gut eingerichtet worden. Ihre Direk-

tionen sind zur Auskunftserteilung über die damit gemachten Erfahrungen immer gerne bereit. Die Hauptsache ist eine stetige Zufuhr frischer Luft, aber so, daß kein Durchzug herrscht.

Eine private Gemäldesammlung muß auch abends zu besichtigen sein. Da ist nun Kunstlicht allerdings ein Surrogat, denn für solche Beleuchtung sind alte Bilder nicht berechnet. Aber die Lebensweise unserer heutigen Zeit ist derart, daß viele Eigentümer meist nur in den Abendstunden Gelegenheit zum Genuß ihres Besitzes finden.

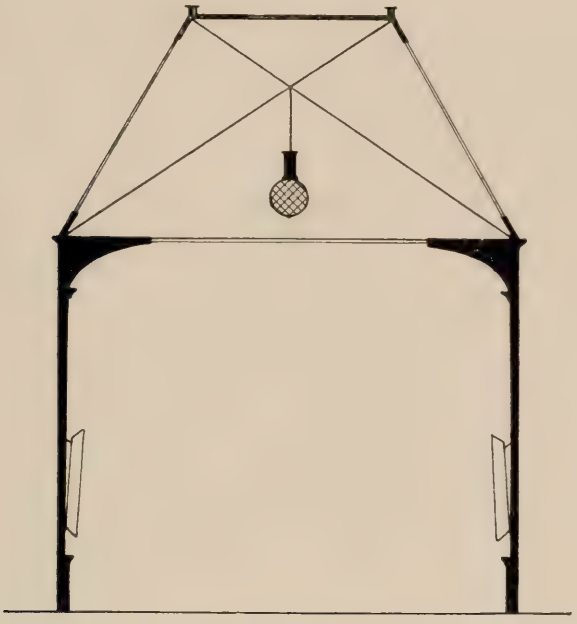


Abb. 118. Bogenlampe über der inneren Glasdecke.

Von allen Beleuchtungsarten ist die mittels elektrischen Lichts am zweckmäßigsten. Es schadet nicht, wie dies mit Sonnenlicht, das direkt auf ein Gemälde kommt, der Fall ist. Auch kann es sogar unmittelbar vor einem Bilde angebracht werden, ohne eine diesem schädliche Wärme zu entwickeln.

Von all den vielen Systemen ist dasjenige zu empfehlen, bei welchem jedes einzelne Gemälde oder jede Gruppe von kleinen Bildchen von oben belichtet werden kann (Abb. 115). Diese Manier hat den Vorteil, daß sich so jedes Bild ausgezeichnet sehen und studieren läßt, daneben aber den Nachteil, daß jedes

Stück durch eine Lampe verunziert ist und daß man oft eine zu grelle Beleuchtung erhält, wenn die ganze Sammlung in dieser Weise gleichzeitig belichtet wird. Nur wenige werden sich eine großartige Lichtanlage erlauben können wie jene der Sammlung

Abb. 119. G. Metsu, Familienbildnis. Berlin.

Frick in Neuyork, in der jedes Bild von einem kleinen Scheinwerfer durch ein Loch im Oberlicht beleuchtet werden kann. Dieses ist die schönste mir bekannte Lösung der Abendbeleuchtungsfrage.

Einen schönen und harmonischen Gesamtanblick erreicht man auch mittels Belichtung von oben her. Entweder werden — am

besten von unten unsichtbar — die Lampen ringsum am Rand der Zimmerdecke angebracht (Abb. 116); oder aber das Licht ist ein sog. „indirektes", d. h. es entstammt einem in der Mitte angebrachten hängenden Beleuchtungskörper, der nach unten hin undurchsichtig ist, und wird von der weißen oder leicht abgetönten Decke reflektiert (Abb. 117). Bei Räumen, die tagsüber durch ein

Abb. 120. Wand im Haarlemer Museum.

Oberlicht erhellt werden, kann, außer der auf Abb. 116 dargestellten, abends auch Belichtung mittels Bogenlampen stattfinden, die oben in der Mitte über der inneren Glasdecke hängen (Abb. 118).

Dies alles weicht so sehr von dem ab, was in früheren Zeiten möglich war, und zudem spielt auch das künstliche Licht heutzutage eine so bedeutende Rolle beim Kunstgenuß, daß wir die einschlägigen Fragen hier erörtern mußten.

Abb. 121. Wand in der Kgl. Gemäldegalerie im Haag.

Abb. 122. Wand in derselben Sammlung.

B. Das Hängen und Anordnen.

Einen weiteren wichtigen Punkt bildet der Hintergrund, auf den man ein Bild hängt. Die Wahl desselben ist eine sehr schwierige Angelegenheit. Während man, wo es sich nur um ein einziges Bild handelt, diejenige Art und Tönung des Wandbehangs aussuchen kann, die diesem einen Stück am besten bekommt, sieht man sich bei einem Komplex von mehreren Gemälden zu einem Kompromiß genötigt und muß das wählen, was „im allgemeinen" sich am besten ausnimmt.

Für die ja beinahe ausschließlich fürs häusliche Leben berechnete altholländische Malerei wird wohl ein ruhiger Stoff der gegebene Wandbehang sein, ohne sprechende Muster darin, überhaupt ohne jeden „prahlerischen Glanz". Eine neutrale Farbe von warmem, wenig sprechendem Ton ist die beste. Jutestoffe eignen sich sehr gut für unsere Zwecke[1]), und eine dunkel-weinrote Nuance paßt fast zu allem gut. Bisweilen erreicht man auch ein harmonisches Ganzes, wenn der Wandbehang ähnlich einer altholländischen Goldledertapete von ruhiger Zeichnung gewählt wird.

In der Zeit, wo unsere Bilder entstanden, wurden sie in den holländischen Räumen entweder auf die weiße Kalkwand — hier und da verteilt (Abb. 17 und 18) — oder auf Goldledertapeten gehängt (Abb. 119). Eine ganze Sammlung auf weißen Grund zu gruppieren, kann im allgemeinen nicht empfohlen werden. Der Gesamtanblick leidet dann zu sehr unter Kälte und einer gewissen Halbheit; denn man müßte dann auch den einfachen Bretterboden und Möbel im Stile des frühen 17. Jahrhunderts dabei haben, da eine andere Ausstattung nicht dazu passen will. Während also auf Weiß gehängte Bilder in Gängen, Hallen oder Treppenhäusern und in einigen Museen (vgl. z. B. Abb. 120) einen prächtigen Effekt

---

[1]) Man achte bei der Auswahl von Stoffen besonders auch noch darauf, daß es weder solche sind, die unter Mottenfraß zu leiden haben werden, noch solche, die sich verfärben. Sonst bekommt man bei etwaigem Umhängen größte Unannehmlichkeiten.

erzielen können, ist von diesem Verfahren meines Erachtens namentlich für Oberlichtsäle in Privatsammlungen abzuraten.

Die Art und Weise, in der man seine Bilder aufhängen und die ganze Sammlung anordnen soll, ist — wie wir schon zu Beginn bemerkten — lediglich eine Frage des persönlichen Geschmacks. Die Abmessungen des betreffenden Raumes, die Größe, Farbe und Tönung der Bilder usw. müssen beim Arrangement in Betracht gezogen werden. Im allgemeinen empfiehlt sich eine einigermaßen symmetrische Anordnung auf jeder Wand, verbunden mit einer passenden Abwechslung in den Bilddarstellungen. Weder hänge man also etwa alle Stilleben oder Bildnisse zusammen, noch auch in einem Raum, wo zwei Wände architektonisch Gegenstücke sind, auf die eine ein Riesenbild, auf die andere lauter kleinere Gemälde.

Wo nicht niedere Möbelstücke, wie Sofas, Kommoden usw. einen natürlichen unteren Wandabschluß bilden, ist ein ungefähr 80 bis 90 cm hohes Lambris zur „Unterstützung" der Gemälde unentbehrlich. Vor allem für große Räume bildet eine solche Wandvertäfelung den unbedingt notwendigen ruhigen Abschluß nach unten hin.

Wünschenswert ist ferner, daß auch, was die Rahmung der Bilder betrifft, eine gewisse Harmonie herrsche. Da man — wie wir später noch ausführlicher darlegen werden — bei der Wahl dunkler oder vergoldeter Rahmen meistens ziemlich frei ist und sich lediglich nach ästhetischen Überlegungen entscheiden kann, bleibt um so größerer Spielraum zum Ersetzen vergoldeter Rahmen durch dunkle und umgekehrt. So kann, je nach Maßgabe der Verhältnisse an einer Wand, eine ruhigere harmonischere Wirkung erzielt werden. Die beistehende Photographie (Abb. 121) einer Wand im Mauritshuis im Haag diene als Beispiel für die Anordnung eines Bilderfaches mit Gemälden, die alle Goldrahmen haben. Der betreffende Raum ist übrigens nicht größer als manches Zimmer eines gewöhnlichen Privathauses. Die andere Reproduktion (Abb. 122) zeigt ein Arrangement von Bildern mit dunkeln und vergoldeten Rahmen.

Hauptsächlich vermeide man aber zuviel auf eine Wand zu hängen! Gerade Bilder, also Kunstwerke, die man nicht aus einem Kasten oder einer Lade holt und von Hand zu Hand gehen läßt, sondern die man an der Wand sehen muß, dürfen sich nicht gegenseitig stören.

Eine große Sammlung wird man am besten nach historischen Gesichtspunkten gruppieren und hängen. Obwohl ja z. B. einige italienische, ja sogar primitive oder moderne Bilder den altholländischen nicht im mindesten schaden, würde, wer von all diesen mehrere Stücke besitzt, verkehrt handeln, indem er alle durcheinander hängen wollte. Denn gerade durch eine gewisse Trennung wird der ästhetische Genuß nur noch erhöht. Auf diese Weise kommt z. B. der Totaleindruck einer Gruppe von Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts gegenüber denjenigen des Barockzeitalters viel stärker zum Ausdruck. Große Privatsammlungen halten sich in dieser Hinsicht denn auch durchweg an das, was auch bei Museen üblich ist.

Was schließlich das Befestigen der Bilder an der Wand betrifft, so brauchen wir uns hier nicht auf Einzelheiten einzulassen; denn das hängt ganz von den örtlichen Verhältnissen ab. Am gebräuchlichsten ist das Hängen der Gemälde an Schnüre oder Kupferdrähte. Diese sind dann ihrerseits meist wieder an horizontalen Kehlleisten oder metallenen Stäben befestigt, die gerade unterhalb der Zimmerdecke den Wänden entlang laufen. Haben die Bilder ihre festen Plätze, so können sie natürlich ebensogut auch an Haken hängen. Für besonders große und schwere oder beidseitig bemalte Stücke sind natürlich besondere Vorrichtungen nötig.

Auch hierbei wird der Sammler, der beim Besuchen der Museen seine Augen offen hält, leicht von selber jeweils das Rechte zu wählen wissen. Daß alle Aufhängevorrichtungen regelmäßig nachgesehen und gut unterhalten werden müssen, versteht sich von selber.

C. Das Umrahmen.[1])

Wenn man — wie schon erwähnt — bei der Wahl dunkler oder vergoldeter Rahmen für seine Bilder im allgemeinen freie Hand hat, so kommt dies daher, daß sich eben schon die alten Holländer in dieser Hinsicht beinahe ausschließlich von der Kostenfrage leiten ließen. Vergleicht man die Abbildungen von Innenräumen aus dem 17. Jahrhundert, dann ergibt sich folgendes:

Zu der Zeit, wo noch die alte Einfachheit der Lebensführung herrscht, wo der Wohlstand zwar aufzukommen beginnt, aber nur vorsichtig gezeigt wird, also etwa bis 1630—35, ist eine dunkle Umrahmung beinahe Regel. Damals entwickelt sich aus dem Frührenaissance-Rahmen der einfache hölzerne Rahmen des 17. Jahrhunderts. In reicherer Ausführung wird Ebenholz dafür verwendet. Bildnisse von Hals, Elias, Mierevelt oder Ravesteyn, Stilleben von Heda oder P. Claesz, Landschaften von E. v. d. Velde usw. wurden durchweg in schwarz gefärbte oder dunkle ebenholzene Rahmen (später kommt dann auch das Palissanderholz hinzu) mit geraden Profilen gesetzt und je nachdem noch mit einer ganz schmalen inneren Goldleiste versehen.[2]) Ganz vergoldete Rahmen kommen damals noch äußerst selten vor; erst mit dem zunehmenden allgemeinen Wohlstand werden sie häufiger.

Später ändert sich das dann. Neben den dunkel umrahmten Bildern von früher hängen auf den weißen Wänden oder der Goldtapete Bildnisse, Landschaften, Stilleben, Marinen und Tierstücke in bisweilen ungemein luxuriösen Goldrahmen. Vielfach schützt sie dann noch ein besonderer Vorhang gegen das Verstauben (Abb. 119). In manchen Fällen wird aber sogar noch im 18. Jahrhundert und später der dunkle Rahmen, mit oder ohne Goldleistchen an der Innenseite, verwendet.

---

[1]) Siehe hierüber auch: Emil Waldmann, Galerien alter Meister, auf S. 56 ff. des Buches „Die Kunstmuseen und das deutsche Volk", München, Kurt Wolff. 1919.

[2]) Derartige Rahmen mit bisweilen ganz besonders schöner abwechslungsreicher Profilierung sind noch in großer Zahl erhalten.

In den Prunkkabinetten des späten 17. und des 18. Jahrhunderts hat man sich die damals modernen Gemälde fast ausschließlich mit ganz vergoldeten Rahmen ausgestattet zu denken. Diese ersetzten dann auch vielfach die dunkeln aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und sind bisweilen vorzügliche Holzschneidearbeiten, welche wir heute noch bewundern.

Der vergoldete Rahmen, der sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts neben dem dunkeln entwickelt, ist der barocke. Meistens zeigt er Früchte- oder Blumenkränze mit den typischen Schnörkel- und Muschelmotiven. Je reicher verziert so ein Rahmen ist, desto mehr entspricht er dem Geschmack des holländischen Patriziers in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der Zeit also, wo z. B. van der Helst in der Mode war.

Gerne wird so ein Rahmen noch mit besondern Emblemen und Attributen ausgestattet. Um Bildnisse von Admiralen, Feldherren, Fürsten usw. finden wir Rahmen mit Kanonen, Tauen, Fahnen und dergleichen Dingen (Abb. 123 und 124); um das Gruppenbild der Vorsteher einer Weinhändlerzunft einen solchen mit Weinranken und Trauben; um das Porträt eines jungen Mädchens einen mit Blumen und einem Putto (Abb. 125) usw.

Vor allem seit der Mitte des 17. Jahrhunderts treten neben diesen Rahmen mit Emblemen auch solche mit Wappen sehr häufig auf (Abb. 123—26). Solche mit einer Dekoration im sog. „Ohrmuschelstil" kommen mehr im zweiten Viertel des Jahrhunderts und noch bis weit in die fünfziger Jahre vor (Abb. 127). Die Vergoldung ist meistens matt und ihre Ornamentik erinnert oft an diejenige venezianischer Rahmen aus derselben Zeit.

Ist ein solcher Rahmen nicht allzu überladen, so kann er hier und da eine prächtige „pièce de résistance" in einer Sammlung sein. Man hüte sich aber davor, ihn unrichtig zu verwenden. Begegnet man im Handel einem schönen Stück, so überlege man sich genau, für welchen Zweck es ursprünglich bestimmt gewesen ist, und kaufe nicht etwa einen Rahmen mit Weinranken, um dann eine Kirchenansicht hineinzutun!

Später wird auch für Holland der aus Frankreich stammende,

erst schmale, dann breitere und vergoldete Rahmen im Louis XIV-Stil allgemein üblich. Bilder von Meistern wie etwa Berchem, A. van de Velde, van der Heyden und vielen anderen sind gleich von Anfang an so eingerahmt worden.

Abb. 123. Rahmen um ein Bildnis des Admirals de Ruyter.

Bisweilen kann es sich empfehlen, einer ganzen Sammlung oder einem Teil derselben mittels gleichartiger Umrahmung ein einheitliches Gepräge zu verleihen, da deren Uniformität dem ruhigen Eindruck sehr förderlich sein kann. Schon im 17. Jahrhundert wurde dieses Mittel angewandt: man vergleiche nur etwa die von

Abb. 124. Rahmen um ein Bildnis von Joh. Mytens.

Teniers gemalten Innenansichten der Gemäldesammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel.

Abb. 125. Rahmen um ein Mädchenbildnis von R. Brakenburgh.

Ich kann mir vorstellen, daß, wenn z. B. jemand eine Sammlung von Prachtstücken besitzt, wie sie in den holländischen, englischen

Abb. 126. Rahmen mit Wappen um ein Bildnis von Haensbergen († 1705).

oder deutschen Kabinetten des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts zu sehen waren, er gerne dem Ganzen das Gepräge einer Sammlung geben möchte, die vor etwa 100—150 Jahren entstanden ist. Da läßt sich nun meines Erachtens gegen das Nachahmen schöner Rahmentypen aus jener Periode keineswegs etwas einwenden.

Der Empirecharakter der ehemaligen Sammlung Steengracht im Haag, der größtenteils auf die einheitliche Umrahmung der Bilder zurückzuführen war, nahm sich ebensowenig übel aus, wie etwa das ganz barocke Gepräge, welches viele englische Sammlungen aufzuweisen haben. Die älteren Rokokorahmen hingegen, wie sie sich z. B. noch in der Dresdener Galerie finden, sind zu schmal und unruhig und sollten also nicht nachgeahmt werden.

Abb. 127. Rahmen bis um 1650.

Eine schwer zu entscheidende Frage ist diejenige, ob man dem Rahmen ein altes verbrauchtes oder ein ganz neues unbeschädigtes Aussehen geben soll. Auch hier muß der gute Geschmack des Besitzers den Ausschlag geben. Im allgemeinen kann aber nicht genug vor grellem Glänzen gewarnt werden. Ist ein Rahmen alt, so belasse man ihm, soviel das möglich ist, sein verbrauchtes Äußeres; ist er neu, dann hat er ja auch nicht immer nur einem alten zum Verwechseln ähnlich zu sehen. Mit Recht widersetzen sich denn auch gewisse Sammler derartigen Imitationen alter Stücke. Vielfach dürften sie aber gut daran tun, dem Gold ihrer neuen Rahmen einen ruhigeren, mehr matten als glänzenden Ton zu geben.

D. Die wissenschaftliche Bearbeitung einer Sammlung.

Wenngleich ein Sammler seine Bilder vorzugsweise des Kunstgenusses halber besitzt, so wird er sich doch auch manchmal allerlei Notizen machen: woher er seine Stücke hat, wer die Maler derselben sind, welche Meinungsverschiedenheiten bei der Zuschreibung fraglicher Gemälde herrschen usw.

Aus alledem entsteht mit der Zeit ganz wie von selber ein kleiner Katalog, und der Besitzer kommt dazu, an seinen Bildern Namensschildchen oder Nummern anzubringen. Streng genommen gehört beides nicht dahin, wie die Künstlersignatur auf dem Gemälde selber auch, denn nicht nur hat es mit dem ästhetischen Genusse nichts zu tun, sondern kann ihn bisweilen sogar stören. Daher gibt es Sammler — wenn auch nur wenige —, die gar nichts derart an ihren Stücken dulden. Wer es aber wohl tut, lasse nichts auf dem Rahmen selber anbringen, sondern verwende dafür kleine einfache Schilder, die sich ohne störende Wirkung auf demselben (Nummern evtl. in einer Ecke) oder am Unterrand befestigen lassen. Allenfalls kann auch das Geburts- und Sterbejahr des Malers angegeben und die Nummer beigefügt werden (vgl. das beistehende Schema). Niemals aber klebe man solche Schilder etwa auf das Bild oder den Rahmen.

A. v. d. Neer
1603—1677
46

Es ist am zweckmäßigsten, den Katalog einer Privatsammlung zuerst als alphabetischen Zettelkatalog anzulegen, den man ganz nach den persönlichen Bedürfnissen mehr oder weniger ausführlich bearbeitet oder auch bearbeiten läßt.

Die neueren Gemäldekataloge der größeren Museen bieten Vorlagen dafür. Man vergleiche z. B. die Kataloge der Galerien von Berlin (1912), Bonn (1914), Budapest (1913), Darmstadt (1914), Dresden (1908), Frankfurt a. M. (1900), Haag (1914), London (1915), Stockholm (1910) usw.

Die Idealfolge der Katalogangaben ist: Nummer — Künstlername (ev. mit Lebensdaten und kurzer Biographie) — Titel des Bildes — Beschreibung — Material (Holz, Leinwand, Kupfer usw.) — Format (wenn nicht rechteckig; z. B. oval oder oben abgerundet) — Maße (zuerst die Höhe, dann die Breite) — Bezeichnung und Datierung (faksimiliert) — Erhaltungszustand (ev. Vermerke, wenn sich derselbe beim gegenwärtigen Besitzer irgendwie geändert hat) — Herkunft (frühere Eigentümer und früher dafür bezahlte Preise) — Kaufpreis — Literatur über das Gemälde — Abbildungen desselben (radiert von . . ., photographiert von . . ., Lichtdruck in dem Werk von . . . usw.) — Meinungsäußerungen von Kennern, namentlich in Fällen, wo die Urheberschaft diskutabel ist, sowie interessante Bemerkungen von Besuchern.

Derartige ideale Vollständigkeit wird man aber nicht in allen gedruckten Katalogen öffentlicher und privater Sammlungen finden. Namentlich fehlen öfters besonders die Angaben über den Erwerbspreis, sowie auch über Erhaltungszustand, Literatur, Abbildungen und die Ansichten der Spezialisten. Aber gerade dies sind Details, die eben für den Sammler, falls er sich eingehender um eines seiner Bilder zu kümmern beginnt, von größtem Nutzen und Interesse sein können.

Obendrein kann der Sammler auch noch seine eigenen Notizen von Reisen, Versteigerungen usw. als Vergleichs- und Beweismaterial in den Katalog einfügen. So wird er z. B. vermerken, daß ein dem seinigen ganz ähnlicher Brekelenkam auch im Museum zu A. hängt, oder daß dasselbe Modell, welches auf seinem J. M. Molenaer vorkommt, sich auch auf einem Bild dieses Meisters bei Herrn B. findet. Dazu werden dann die Photographien, die als Belege dienen, gelegt oder geklebt.

Die Beschreibung des Bildes sei möglichst knapp, aber sorgfältig und erwähne alles Wesentliche. Die Maße nehme man an der Rückseite, da sonst der hinter dem Rahmen versteckte Teil des Gemäldes nicht mitgemessen würde.

Angaben über den Erhaltungszustand sind besonders da wichtig, wo ein Bild krank ist oder es werden sollte; oder auch für den Fall, daß man etwa eine Übermalung entfernen lassen will. Signaturen

werden mittels sogenannten Glaspapiers durchgepaust und die Pausen dann photographisch abgedruckt. Direkte photographische Nachbildung der Signaturen läßt sich schwieriger bewerkstelligen, ist aber öfters wohl möglich. Man vergleiche als bestes Beispiel dafür den neuen Darmstädter Gemäldekatalog von 1914.

Wer nun seinen Katalog zu publizieren gedenkt, muß für den Druck wohl mancherlei fortfallen lassen, anderes hingegen beifügen. Man wird z. B. die Kaufsummen lieber nicht nennen wollen, aber etwa die Biographie eines Malers gerne nach den neuesten Forschungen berichtigen und vervollständigen. Solch ein gewissermaßen definitiver Katalog ist nun aber mehr die Arbeit des Fachmannes (Kunsthistorikers) als des Sammlers selber. Die überwiegende Mehrzahl der gedruckten Verzeichnisse und Kataloge privater Sammlungen ist denn auch von jeher durch Fachleute verfaßt worden.

Neben hohem wissenschaftlichen Wert besitzen aber viele Kataloge noch eine reiche Ausstattung an Reproduktionen, wodurch sie zu wahrhaft großartigen Prunkpublikationen geworden sind.

So kann ein Sammler für weiteste Kreise und auch für spätere Zeiten, wenn sein Kunstbesitz vielleicht längst wieder zerstreut ist, durch seine Veröffentlichungen bleibende Werte schaffen.

Ich kenne Sammler altholländischer Gemälde, welche in der Beschäftigung mit ihren Bildern eine Liebhaberei gefunden haben, die sie in ihren Mußestunden beruhigt und beglückt, und die ihnen einen Ausgleich bedeutet gegen ihre oft aufregende, verdrußreiche berufliche Tätigkeit.[1]) Sie haben sich dermaßen in ihre Sammlung

[1]) Max J. Friedländer charakterisiert den verstorbenen Hamburger Sammler, Konsul E. Weber, folgendermaßen: „Als eine durchaus aktive Natur wählte er zur Erholung, als Gegengewicht gegen die Berufsarbeit wieder eine aufbauende, schöpferische Tätigkeit mit sichtbaren Ergebnissen ... Der Konsul Weber sorgte dafür, daß seine Schätze leicht zugänglich blieben, betätigte bei jeder Aufforderung die Opferwilligkeit, Leihausstellungen zu beschicken, suchte Verkehr mit Kunstgelehrten, lauschte jedem Urteil, ... wenn auch die Entscheidung bei den Erwerbungen stets von seinem persönlichen Geschmacke getroffen wurde.“ Vorwort zum Versteigerungskatalog der Sammlung Weber, bei R. Lepke, Berlin, 20.—22. Februar 1912.

eingelebt, daß sie ohne ihre Bilder nicht leben können. Ja, mir sagte einmal ein großer Geschäftsmann, er könne gewissermaßen mit seinen „alten Holländern“ reden.

Da der Verfasser dieses Büchleins selber seit Jahren das Glück hat, sich in dieser Weise in einige Hunderte der prächtigsten Werke der altholländischen Malerei, die es überhaupt gibt, hineinleben zu dürfen, und da er also aus Erfahrung weiß, wie unendlich vielen geistigen Reichtum sie bergen, wie erquickend der fortwährende Umgang mit ihnen ist, so kann er einem jeden, den vor solchen Bildern gleiche Gefühle erfüllen, nur von Herzen wünschen, daß es ihm vergönnt sein möge, für sich selbst solche Schätze zu sammeln, deren Besitz eine niemals versiegende Quelle reinster Freude und edelsten Genusses ist.

Literatur.

Nur das Wichtigste ist verzeichnet. Die älteren Quellenschriften wie van Mander (1604), Houbraken (1753), Kramm (1857—64) usw. sind nicht erwähnt. Man vergleiche auch Abschnitt II C.

Allgemeines findet man in den bezüglichen Abschnitten der Handbücher für Allgemeine Kunstgeschichte von Springer, Woermann, Lübke-Semrau usw., sowie in dem der alten holländischen Kunst gewidmeten Kapitel von Woltmann & Woermanns Geschichte der Malerei (1888).

Handbücher, ausschließlich der alten holl. Malerei gewidmet und dieselbe zusammenfassend, gibt es nicht. Das beste, obwohl den Stoff nicht erschöpfend, ist:

Bode, W. von, Die Meister der Holländischen und Flämischen Malerschulen (1917).

Ferner:

Philippi, A., Die Blüte der Malerei in Holland (1901).

Bredius, A.. Meisterwerke des Amsterdamer Reichsmuseums (1887).

Fromentin, E., Die alten Meister. Übers. von E. v. Bodenhausen (1905).

Einzeldarstellungen, verschiedenen Gattungen oder speziellen Orten gewidmet, bringen:

Jantzen, Hans, Das Niederländische Architekturbild (1910).

Willis, F. C., Die Niederländische Marinemalerei (1913).

Jongh, Johanna de, Die holländische Landschaftsmalerei (1905).

Willigen, A. van der, Les Artistes de Harlem (1870).

Über Kunst-Kultur und Geschmack des Publikums unterrichten die Abschnitt II C. genannten Publikationen von Floerke und Martin, und neuerdings namentlich

Bredius, A., Künstler-Inventare (im Erscheinen).

Donath, A., Psychologie des Kunstsammelns, 2. Aufl. (1917).

Brieger, Lothar, Das Kunstsammeln. München, Delphin-Verlag (1918).

Friedländer, Max J., Der Kunstkenner. Berlin, Bruno Cassirer (1919).

Leben und Werke einzelner Künstler. Darüber unterrichten

1. Lexika:

Thieme-Becker, Allgemeines Künstler-Lexikon (im Erscheinen begriffen).

Wurzbach, A. von, Niederländisches Künstlerlexikon (1906—11).

Nagler, G. K., Die Monogrammisten (1858—79).

2. Kataloge:

Kataloge der Museen in Berlin (Kaiser Friedrich-Museum), Dresden (Kgl. Gemälde-Galerie), Frankfurt a. M. (Städelsches Kunst-Institut), München (Alte Pinakothek), Wien (k. k. Hofmuseum), Budapest (Museum), Haag (Kgl. Gemälde-Galerie), Amsterdam (Rijksmuseum), Rotterdam (Museum Boymans) usw.

3. Zeitschriften, namentlich

Obreens Archief (1877—1890).
Oud Holland.
Oude Kunst.
Jahrbuch d. Kgl. Preußischen Kunstsammlungen.
Jahrbuch d. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, Wien.
The Burlington Magazine, London.
Monatshefte f. Kunstwissenschaft.
Zeitschrift f. Bildende Kunst.
Die Graphischen Künste.
Bulletin v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond.
Kunstchronik und Kunstmarkt.
Repertorium f. Kunstwissenschaft.
Frimmels Blätter f. Gemäldekunde (1905—11).
Frimmels Studien und Skizzen zur Gemäldekunde.
Der Kunstwanderer.
Art in America.

4. Monographien in Buchform, wie

Hofstede de Groot, C., beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Die bisher erschienenen Bände enthalten eine kurze Biographie nebst ausführlichem Oeuvre-Katalog folgender Meister: Band I: Steen, Metsu, Dou, de Hooch, C. Fabritius, Vermeer; II: A. Cuyp, Wouwerman; III: Frans Hals, A. v. Ostade, J. v. Ostade, Brouwer; IV: J. van Ruisdael, Hobbema, A. v. d. Velde, Potter; V: ter Borch, Netscher, Schalcken, v. Slingeland, E. v. d. Neer; VI: Rembrandt, Maes; VII: W. v. d. Velde, I. v. d. Cappelle, L. Backhuyzen, A. v. d. Neer.

Ferner sei hingewiesen auf:
Schmidt-Degener, F., A. Brouwer (1908, holl. u. franz. Ausgabe).
Martin, W., Gerard Dou (holländisch 1901; deutsch: Klassiker der Kunst, Band 24, 1913).
Hofstede de Groot, C., Jan Vermeer und Carel Fabritius. Großes Photogravüren-Prachtwerk.
K. Lilienfeld, Aert de Gelder (1914).
Bode, W. von, und Binder, M. J., Frans Hals. Großes Photogravüren-Prachtwerk (1914).
Moes, E. W., Frans Hals (1909).
Gelder, J. J. de, Bartholomeus van der Helst (1921).
Oldenbourg, R., Thomas de Keyser (1911).
Freise, Kurt, Pieter Lastman (1911).
Westrheene, Th. van, Paulus Potter (1867).
Bode, W., u. Hofstede de Groot, C., Rembrandt.[1]) Verzeichnis seiner Werke. Großes Photogravüren-Prachtwerk (1897—1905).
Michel, Emile, Rembrandt, Sa vie et son Oeuvre (1893).
Neumann, C., Rembrandt (1905).
Valentiner, W. R., Rembrandt, Des Meisters Gemälde in 643 Abbildungen. Klassiker der Kunst, Band 2, 1909.
Lugt, F., Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam (1915).
Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt (1906).
Plietzsch, E., Vermeer van Delft (1911).

Sammlungen.

1. Museen. Von den meisten bedeutenden öffentlichen Galerien mit altholländischen Bildern gibt es
   Kataloge, oft auch illustrierte, und über viele obendrein
   Prachtausgaben mit Beschreibung und Abbildung der besten Bilder. Letztere existieren z. B. über die Galerien alter Gemälde in Berlin, München, Kassel, Haag, Amsterdam, Antwerpen, Lille, London, Oldenburg, Schwerin, Hermannstadt, Aschaffenburg, Würzburg, Madrid usw. usw.
   Vgl. ferner die Schriften von Waagen (Art Treasures usw.), Frimmels Galeriestudien usw.
2. Privatsammlungen. Zu erwähnen sind bes. folgende Werke:
   Hofstede de Groot, C., Hollandsche Kunst in particuliere Engelsche Verzamelingen.
   — Katalog der Sammlung Widener, Philadelphia.
   Bode, W. von, Die Sammlung de Ridder (1910).
   — Die Sammlung Huldschinsky (1909).

[1]) Vgl. auch Abschnitt II C.

Bode, W. von, Die Sammlung R. Kann (1900).
— und Friedländer, Die Sammlung von Hollitscher (1912).
— Collection Otto Beit (1913).
Moes u. Martin, Altholländische Malerei (1912—14).
Glück, Die Sammlung Tritsch.
— Die Sammlung Lilienfeld (1917).
Valentiner, W. R., Katalog der Sammlung Johnson in Philadelphia.
Martin, W., Katalog der Sammlung Hoschek in Prag (1907).
— Katalog der Sammlung Baron Jansen in Brüssel (im Erscheinen).
Ward, H., Katalog der alten Bilder der Sammlung Pierpont Morgan, Neuyork.
— Katalog der Sammlung Wantage, London (1905).
— Collection Semenow, St. Petersburg (1906).
Madsen, K., u. a., Katalog der Sammlung Chr. Langaard in Christiania.

Ausstellungen. Kataloge und Prachtwerke der hervorragendsten Ausstellungen, z. B. das Prachtwerk über die Berliner Ausstellung 1906, die Haager Porträt-Ausstellung 1903 usw., Ausstellungen in der Royal Academy und im Burlington Fine Arts Club in London, die Hudson-Fulton-Ausstellung in Newyork 1909 usw.

Zum Identifizieren von Bildnissen empfehlen sich:
Moes, E. W., Iconografia Batava (1897—1905).
Muller, F., Catalogus von Portretten (1853).
van Someren, Catalogus von Portretten (1888—90).
A. L. A. Portrait Index, Library of Congress, Washington 1906.

Bilderhandel.
Zeitschriften:
Kunstchronik und Kunstmarkt.
Der Cicerone.
The Connoisseur.
La Chronique des Arts.
Nachschlagewerke:
Mireur, H., Dictionnaire des Ventes (1901—12).
Eudel, P., L'Hôtel Drouot (1881—88).
Roberts, W., Memorials of Christies (1897).

Konservierung der Gemälde und Technik.
Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde, 3. Aufl. (1920).
Voß, Bilderpflege (1916).
v. Pettenkofer, Über Ölfarbe (1902).
Kiesling, Wesen und Technik der Malerei. (1902).

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb. 1. Teil der Sammlung Werner Dahl †, Düsseldorf, zur Auktion ausgestellt in den Räumen der Firma Fred. Muller & Co., Amsterdam, Oktober 1905.

„ 2. J. M. Molenaer, Das Frühstück. Sammlung Freiherr v. Heyl, Worms.

„ 3. J. M. Molenaer, Junger Trinker. Sammlung Porgès, Paris.

„ 4. Frans Hals d. Ält., Singender Knabe, Berlin.

„ 5. J. M. Molenaer, Das Gehör. Haag, Mauritshuis.

„ 6. J. M. Molenaer, Familienfest. Sammlung van Loon, Amsterdam.

„ 7. J. M. Molenaer, Familienfest. Teilstück. Sammlung van Loon, Amsterdam.

„ 8. D. D. Santvoort, Familie des Bürgermeisters Bas. Amsterdam, Reichsmuseum.

„ 9. Judith Leyster, Der Trinker. Amsterdam.

„ 10. Judith Leyster, Fröhliches Paar. Sammlung Baron v. Schlichting †, Paris.

„ 11. Pseudo-van de Venne, Leiermann. Wien.

„ 12. Pseudo-van de Venne, Zigeuner. Braunschweig.

„ 13. Monogrammist J. S., Alter Mann. Sammlung Mme. Schloss, Paris.

„ 14. Monogrammist J. S., Alte Frau. Wien.

„ 15. Rembrandt, Der Prediger Anslo und eine Frau. Berlin.

„ 16. Rembrandt, Zeichnung für den Anslo. Paris, Sammlung Edm. de Rothschild.

„ 17. P. Janssens, Holländischer Innenraum. Frankfurt a. M.

„ 18. P. de Hooch, Mutterfreuden. Amsterdam.

„ 19. J. Vermeer v. Delft, Allegorie des Glaubens. Haag, Sammlung Bredius.

„ 20. van der Merck u. van Goyen, Familiengruppe. Brüssel, Kunsthandel.

„ 21. Jacob Ruisdael, Wasserfall. London, Wallace Museum.

„ 22. Alte Kopie nach J. Ruisdael.

„ 23. Jacob Backer, Der Knabe in Grau. Haag, Mauritshuis.

Abb. 24. Esaias van de Velde, Winterlandschaft. Haag, Mauritshuis.
„ 25. Jan van Goyen, Winterlandschaft. Sammlung Eugène Max, Paris.
„ 26. A. van Ostade, Bauernfest. Haag, Mauritshuis.
„ 27. Victoryns, Trinkende Bauern. Maarssen, Sammlung Köhler.
„ 28. N. Maes, Badende Knaben. Paris, Louvre.
„ 29. N. Maes, Kuchenbäckerin. Früher Sammlung Steengracht.
„ 30. Isaack Koedyck, Tobias und der Engel.
„ 31. Isaack Koedyck, Naschender Knabe. Früher Sammlung Delaroff, St. Petersburg.
„ 32. Jozef Israëls, Federzeichnung.
„ 33. Jozef Israëls, Gezeichnete Studie.
„ 34. Frans Hals d. Ält., Lachender Junge mit Glas. Großh. Museum, Schwerin.
„ 35. Frans Hals d. Jüngere (?), Singende Knaben. Privatbesitz.
„ 36. J. van Huysum, Blumen.
„ 37. Moderne Nachahmung eines alten Blumenstückes.
„ 38. Teilstück aus dem vorigen Bilde.
„ 39. Alte Kopie nach Frans Hals d. Ält., Der Narr, Amsterdam.
„ 40. Frans Hals d. Ält., Der Narr. Sammlung Gustave de Rothschild, Paris.
„ 41. Alte Kopie nach Albert Cupy, Ansicht von Dordrecht. Amsterdam, Reichsmuseum. (Nach einer Radierung von P. J. Arendzen.)
„ 42. A. Cuyp, Ansicht von Dordrecht. London, Sammlung Holfort.
„ 43. P. de Hooch, Im Wohnzimmer. London.
„ 44. C. Netscher, Musizierende Gesellschaft. München.
„ 45. Alte Kopie nach C. Netscher, Musizierende Gesellschaft. Karlsruhe.
„ 46. Ausschnitt aus einem Original von Karel Dujardin.
„ 47. Ausschnitt aus einer Kopie (19. Jahrh.) nach dem Dujardin Abb. 46.
„ 48—49. Lesender Mann mit Schlapphut. Kopien nach dem Rembrandt Abb. 50.
„ 50. Rembrandt, 1643. Lesender Mann. Marseille, Graf Demandolx Dedons.
„ 51. Meister des 19. Jahrhunderts, Dame mit Töchterchen. Paris, Privatbesitz.
„ 52. G. Flinck, Kleines Mädchen. Haag, Mauritshuis.
„ 53. Falscher G. Dou, Bibel-Lektüre.
„ 54. G. Dou, Die junge Mutter. Haag, Mauritshuis.
„ 55. G. Dou, Die Wassersüchtige. Paris, Louvre.
„ 56. G. Dou, Bibellesendes Ehepaar. Paris, Louvre.
„ 57. G. Terborch, Bei der Toilette.

Abb. 58. G. Dou, Weiblicher Akt. Leiden.
„ 59. G. Dou, Die Mutter Rembrandts. Amsterdam.
„ 60. G. Dou, Die Mutter Rembrandts. Dresden.
„ 61. Falscher M. Hobbema, Wassermühle. Früher Sammlung Weber, Hamburg.
„ 62. Draperie. Ausschnitt aus dem falschen G. Dou, Abb. 53.
„ 63. G. Dou, Dame am Spinett. Dulwich Galery bei London.
„ 64. Falscher F. Hals, Sitzender Herr.
„ 65. Paulus Lesire, Männliches Bildnis. Dordrecht.
„ 66. Isaac de Jouderville, Bildnis. Dublin.
„ 67. Rembrandt, Bathseba. Erzielte auf der Versteigerung Steengracht 1913 eine Million Fr.
„ 68. Teil des Schützenbildes von F. Hals 1616, im Haarlemer Museum, mit zur Hälfte gereinigten Köpfen.
„ 69. Dem Ludolf de Jongh zugeschrieben. Regentenstück. Elshout. Noch ganz schmutzig.
„ 70. Dasselbe Bild wie Abb. 69, gereinigt.
„ 71. A. de Gelder, Juda und Thamar. Haag, Mauritshuis. Vor der Wiederherstellung.
„ 72. A. de Gelder, Juda und Thamar. Haag, Mauritshuis. Nach der Wiederherstellung.
„ 73. Teilstück aus der Ansicht von Delft von Jan Vermeer van Delft. Haag, Mauritshuis.
„ 74. Etwas größerer Teil desselben Bildes wie Abb. 73.
„ 75. Jan Steen, Die sogenannte „Brauerei". Haag, Mauritshuis.
„ 76. Dasselbe Bild wie Abb. 75. Ausschnitt.
„ 77. Frans Hals d. Ält., Georgs-Schützen 1639. Haarlem, Museum. Teilstück.
„ 78. P. Christus und van Dyck-Schüler, Hl. Familie und Stifter. Kopenhagen.
„ 79. Jacob Ruisdael, Wasserfall. Budapest.
„ 80. Samuel van Hoogstraaten, Dordrechter Münzmeister. Zustand des Bildes im Jahre 1903.
„ 81. Dasselbe Bild wie Abb. 80. Jetziger Zustand. Dordrecht, Museum.
„ 82. Unbekannter Meister, „Die jungen Patrioten". Amsterdam, Reichsmuseum.
„ 83. Dasselbe Bild wie Abb. 82, nach Entfernung der Übermalungen.
„ 84. Corn. Engebrechtsz, Kreuzigung mit Stifterin, unter der sich ein übermalter Stifter befindet.
„ 85. Röntgenaufnahme nach einem Teil des Engebrechtsz Abb. 84. Rechts der Stifter, über welchen die Stifterin gemalt ist.

Abb. 86. Dasselbe Bild wie Abb. 84 nach Entfernung der Stifterin, wodurch der Stifter wieder aufgedeckt wurde.
„ 87. J. Asselyn, Der bedrohte Schwan. Amsterdam, Reichsmuseum.
„ 88. Rückseite einer parkettierten Holztafel.
„ 89. Das Glätten von Blasen usw.
„ 90. Fast abblätternde Farbschicht eines 1640 gemalten Bildes auf Leinwand.
„ 91. Abblätternde Farbschicht eines Bildes auf Leinwand aus dem 18. Jahrhundert.
„ 92. Mit dem Malgrund ausgefallene Farbschicht aus demselben Bilde wie Abb. 91.
„ 93. M. Hobbema, Wassermühlen im Walde. Haag, Mauritshuis.
„ 94. Teilstück des auf Abb. 90 dargestellten Bildes.
„ 95. Rentoilieren.
„ 96. Restaurator beim Rentoilieren.
„ 97. Halb abgelöste Leinwand.
„ 98. Teilstück eines Stillebens mit ungenügend durchsichtiger Firnisschicht.
„ 99. Dasselbe Bild wie Abb. 98. Trocken geputzt.
„ 100. Teilstück eines Damenporträts, links mit undurchsichtigem Ölfirnis.
„ 101. Dasselbe Bild wie Abb. 100, nach Entfernung des Ölfirnisses.
„ 102. Gepolsterter Regenerationskasten nebst teilweise regeneriertem Bild.
„ 103. Das Regenerationsverfahren.
„ 104. Restauratoren bei der Arbeit.
„ 105 u. 106. Oberlichtsaal der Sammlung Kappel †, Berlin.
„ 107. Seitenlichtraum der Sammlung Langaard, Christiania.
„ 108. Oberlichtraum der Sammlung Novak †, Prag.
„ 109. Grundriß und Querschnitt der Sammlung Novak †, Prag.
„ 110. Oberlichtsaal der Sammlung M. Kann †, Paris.
„ 111. Raum in der Kunsthandlung Artaria, Wien.
„ 112. Ein Oberlichtraum in der Kunsthandlung Julius Boehler, München.
„ 113. Grundriß und Querschnitt eines Oberlichtraumes des Druckeranbaues am Amsterdamer Reichsmuseum.
„ 114. Sala del Camino. Bargello, Florenz. Querschnitt.
„ 115. Jedes Bild fur sich elektrisch beleuchtet.
„ 116. Von unten unsichtbare Glühlampen-Beleuchtung.
„ 117. Beleuchtung mittels sogenannten „indirekten“ Lichtes.
„ 118. Bogenlampe über der inneren Glasdecke.
„ 119. G. Metsu, Familienbildnis. Berlin.

Abb. 120. Wand im Haarlemer Museum.
„ 121. Wand in der Kgl. Gemäldegalerie im Haag.
„ 122. Wand in derselben Sammlung.
„ 123. Rahmen um ein Bildnis des Admirals de Ruyter.
„ 124. Rahmen um ein Bildnis von Joh. Mytens.
„ 125. Rahmen um ein Mädchenbildnis von R. Brakenburgh.
„ 126. Rahmen mit Wappen um ein Bildnis von Haensbergen († 1705).
„ 127. Rahmen bis um 1650.

Ostasiatische Kunst

Japan
China
Persien

Große Sammlung japanischer Fayencen, Bronzen, Lacke, Stoffe usw. — Hervorragende chinesische Porzellane, Arbeiten in Stein, Kristall usw. usw.

Persische Fayencen — syrische Gläser

R. Wagner, Berlin W. 9

Potsdamer Straße 20[a]

Kunsthandlung

Karl Haberstock

Berlin W 9, Bellevuestraße 15

sucht zu kaufen:

Gemälde großer Meister

des 14. bis einschließlich 19. Jahrhunderts

Gobelins

sowie

Kunstgewerbe

entstanden vor 1800

Möglichst unverbindliche
Einsendung von Amateuraufnahmen erbeten

DR · FRITZ GOLDSCHMIDT
DR · VICTOR WALLERSTEIN

ALTE GEMÄLDE
DEUTSCHE · ITALIENISCHE
PRIMITIVE

GOTISCHE HOLZSKULPTUREN

ITALIENISCHE BRONZEN
MARMOR-TONSKULPTUREN
PLAKETTEN

ANKAUF · VERKAUF

BERLIN W 35
SCHÖNEBERGER UFER 36a
PRIVATSTRASSE

F. P. MEUSEL
DRESDEN-A.

★

GEMÄLDE ALTER MEISTER

BESONDERS
NIEDERLÄNDER DES 17. JAHRHUNDERTS
WERTVOLLE KUPFERSTICHE
HANDZEICHNUNGEN

ANKAUF VERKAUF

★

WALPURGISSTR. 10, ECKE CHRISTIANSTR.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Lutherstraße 14 BERLIN W 62 Lutherstraße 14

Voranzeige!

Im Januar 1922 erscheint:

Führer für Sammler von Porzellan, Fayence usw.

16. Auflage

Völlig umgearbeitet und mit wissenschaftlichen Belegen, Erläuterungen und Registern versehen von

Professor Dr. E. ZIMMERMANN
Direktor der Porzellansammlung in Dresden

Preis ca. 60 Mark

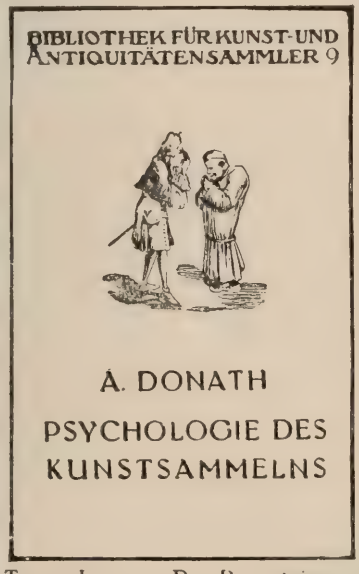
Malmedé & Geißendörfer · Köln

An- und Verkauf
von Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen
alter Zeit

Kunstgewerbehaus, Unter Sachsenhausen 33

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62, Lutherstraße 14

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler · Band 9



Psychologie des Kunstsammelns

von

ADOLPH DONATH

3. Auflage

240 Seiten mit 65 Abbildungen im Text

Preis 35 Mark

INHALT: Der Trieb zum Kunstsammeln. Die Entwicklung des Kunstsammelns: Die Sammler des Altertums. Mittelalter. Die Renaissance des Kunstsammelns in der Renaissance. Die Kunstkammern des 17. Jahrhunderts. Die Sammler des Rokoko. Das 18. Jahrhundert in England. Das deutsche Sammelwesen des 18. Jahrhunderts. 19. Jahrhundert und Gegenwart. Der Aufschwung des Sammelwesens im modernen Berlin. Der Typus Lanna. Die Preissteigerung. Die Aufstellung der Privatsammlungen. Die Sammler und das Fälschertum. Literatur. Register.

Galerie Helbing München

Wagmüllerstraße 15

Hugo Helbing
Frankfurt a. M.
Bockenheimer Landstraße 8

★

Hugo Helbing
Zweigstelle Berlin W
Matthäikirchstraße 12

Antiquitäten / Tapisserien
Alte Möbel / Alte Gemälde
Moderne Gemälde
Alte und moderne Graphik

ANKAUF ★ *VERKAUF*

Kunstauktionen

ARISTON
KUNSTHANDLUNG

G. m. b. H.

Amt Steinplatz 9508 BERLIN W 50 *Nürnberger Straße 1*

Gemälde
China / Japan
usw.

ANKAUF ★ *VERKAUF*

Galerie Van Diemen & Co.

Leiter: Dr. Eduard Plietzsch

×

Gemälde alter Meister
ersten Ranges

××××××××××××××××××××××

Auch Ankauf

×

Berlin / Unter den Linden 17

ALTKUNST G. M. B. H.

BERLIN · WILHELMSTR. 40a

FERNSPRECHER: ZENTRUM 3495

*

GUTE ANTIQUITÄTEN

*

ANKAUF GUTER EINZELSTÜCKE
SOWIE GANZER SAMMLUNGEN

HUGO BRINKMANN

Kunst- und Antiquitäten-Handlung

BERLIN W 66, Wilhelmstraße 94

Telephon: Zentrum 3386

sucht zu kaufen:

Antike Emailuhren, Schmucksachen, alte silberne Gegenstände, Stand- u. Bronzeuhren, Miniaturen, Gemälde, Möbel, Porzellane, Zinnsachen und Fayencen

*

Besichtigung meines reichhaltigen Lagers erbeten

KUPFERSTICHE

DES 15. BIS 18. JAHRHUNDERTS

ANKAUF
VERKAUF

KUNSTANTIQUARIAT NEUMARK

BERLIN SW 11

PRINZ-ALBRECHT-STRASSE 1

Arvid Johansen

Buchhändler und Antiquar

Berlin W. 8

Französische Str. 57–58
gegenüber Postamt 8

Antiquariat alter und moderner
Werke, illustrierter Bücher, Graphik usw.

Beschaffung seltener, im Handel
vergriffener Bücher

Annahme von Aufträgen für in=
und ausländische Kunst= und Buchauktionen
Besorgung von in= und ausländischem Sortiment
Ankauf ganzer Bibliotheken
wie einzelner Werke

Sonder=Abteilung:
Skandinavische Literatur in Originalsprachen

Antiquitätenhaus Prinzenbau
STERN & CO.

Königstraße · STUTTGART · Ecke Planie

BILDER ALTER MEISTER
SKULPTUREN
ALTES KUNSTGEWERBE
MÖBEL
INNENDEKORATION

Angebote von wirklich alten Stücken stets erwünscht

Kupferstichkabinett S. F. MEISSL
BERLIN W 62, Kurfürstenstraße 113

Kupferstiche
Handzeichnungen
Ölgemälde alter Meister
Holz-, Elfenbein-, Bronze-
Skulpturen

Ankauf · Abschätzung · Verkauf

Oscar W. Goldmann

München

Briennerstraße 53

Gemälde alter Meister

Antiquitäten

ANKAUF

*

VERKAUF

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62 · Lutherstraße 14

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler
Band 14

DAS ALTE BUCH

von

DR. KARL SCHOTTENLOHER

Bibliothekar an der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München

430 Seiten mit 106 meist ganzseitigen Abbildungen

Preis elegant geb. 60 Mark, in Halbleder 120 Mark

Zweite, beträchtlich erweiterte Auflage

INHALTS VERZEICHNIS

Vorwort zur zweiten Auflage. Einleitung. A. Das Buch im Wandel der Jahrhunderte: Aus der Vorzeit des Buchdrucks. Die frühesten Druckdenkmäler Der Bilddruck und das Blockbuch. Die Verbindung des Holzschnitts mit dem Buche. Der Aufstieg des deutschen Holzschnittbuches. Die außerdeutsche Buchausstattung der Frühdruckzeit. Die deutsche Buchkunst im Beginn des 16. Jahrhunderts. Das liturgische Druckwerk in seiner Blütezeit. „Livre d'heures" und „Seelengärtlein". Das „Heiltumsbüchlein". Humanismus u. Buchentwicklung. Kaiser Maximilian I. und das Buch. Druckwerke mit Farbenholzschnitten. Typen und Zierbuchstaben der Frühdruckzeit. Die Bedeutung der Büchermarke. Die Einwirkung der Reformation auf das Buch. Martin Luthers deutsche Bibelübersetzung. Die Nachblüte der Buchkunst im 16. Jahrhundert. Berühmte Drucker und Verleger des 15. und 16. Jahrhunderts. Kartenwerke und Länderbeschreibungen. Der Musiknotendruck. Buch und Kupferstich. Balthasar Moretus und Peter Paul Rubens. Der Tiefstand der Buchausstattung. Das illustrierte Buch des 18. Jahrhunderts. Der typographische Aufschwung. Vom Buchgewand der deutschen Klassiker. Buchhandel und Buchherstellung. B. Besonderes vom alten Buche: Bucheinband und Bücherzeichen. Der Sammelband. Das alte Buch als Sammelgegenstand. Seltene und merkwürdige Bücher. Die Inkunabelkunde. Der Marktwert des alten Buches. C. Anmerkungen zu den Bilderbeigaben. Literaturverzeichnis. Register.

GÜNTHER KOCH & Co.

MÜNCHEN

BRIENNERSTR. 14

TEL. 54298

GEMÄLDE
ANTIQUITÄTEN
GRAPHICA
BÜCHER

ERSCHIENEN: „FÜR WENIGE", MITTEILUNGEN FÜR KUNST- UND BÜCHERSAMMLER NR. I MIT 31 TAFELN ::: 25 MARK

GUSTAV ROCHLITZ

GEMÄLDE ALTER MEISTER
VORNEHMLICH HOLLÄNDER 17. JAHRHUNDERT

ANKAUF **VERKAUF**

BERLIN SW. **WILHELMSTR. 105**

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

Soeben ist erschienen:

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 15

Kostümkunde für Sammler

von

HANS MÜTZEL

Zweite, umgearbeitete und vermehrte Auflage
260 Seiten mit 150 Abbildungen
Preis in geschmackvollem Einband 60 Mark

INHALT: Einleitung. I. Das historische Kostüm: Frühzeit bis XVII. Jahrhundert. Barock und Rokoko. Die klassizistische Periode 1794-1825. Die Biedermeiertracht 1825-1840. Auftakt zur Krinoline 1840-1850. Die Krinolinenzeit 1850 bis 1870. Die Tournüre 1870-1875. Das Prinzeßkleid 1875 bis 1883. Nochmals die Tournüre 1883-1889. Jahrhundertwende 1889-1900. Reformbestrebungen in der Frauentracht. Die historischen Nationaltrachten Osteuropas. II. Kostüme der Jetztzeit: Die europäischen Volkstrachten. Die Kaftantracht des Orients. Die arabisch-afrikanische Hemdtracht. Die Wickeltrachten. Die nordische Kitteltracht. — Literaturverzeichnis. Register.

JULIUS BÖHLER

HOFANTIQUAR

An- und Verkauf

WERTVOLLER GEMÄLDE

alter Meister

und kostbarer Antiquitäten

MÜNCHEN

BRIENNERSTRASSE 12

E. KAHLERT & SOHN
KAISERLICHE HOFLIEFERANTEN
BERLIN S.W. 48 WILHELMSTR. 40

ABSCHÄTZUNGEN
UND ANKAUF
WERTVOLLER ALTERTÜMER

Gebr. Douwes

Kunsthändler

Rokin 46 **Amsterdam** Rokin 46

Niederländische Meister
des siebzehnten Jahrhunderts

Dritte Auflage. 150 Seiten mit 55 ganzseitigen Abbildungen, darunter 8 bunten Tafeln

Verlagsbuchhandlung
Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler · Band 19

Morgenländische Teppiche

Ein Auskunftsbuch für Sammler und Liebhaber

von

H. Ropers

Preis in Originaleinband M. 35.—

INHALTSVERZEICHNIS: Verzeichnis der Abbildungen. Einleitung von Prof. Dr. Ernst Meumann. Kelims. Sumak-Teppiche. Geknüpfte Teppiche. Kleinasiatische Teppiche. Kaukasische Teppiche. Persische Teppiche. Turkmenen-Teppiche. Samarkand-Teppiche. Teppichhandel und Teppichnepper. Behandlung morgenländischer Teppiche. Bunte Tafeln. Sachregister.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62, Lutherstraße 14 // Telephon: Amt Lützow 5147

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler · Bd. 20

Deutsche Fayencen und Deutsches Steingut

Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber

von

August Stoehr †

weiland Direktor des Fränkischen Luitpold-Museums in Würzburg

600 Seiten mit 275 Abbildungen

Preis

in Originaleinband 80 M., in Halblederband 120 M.

Raum und Kunst
Dr. Freiin von Stössel

Antiquitäten · Einzelmöbel
Inneneinrichtungen

Kurfürstendamm 38—39
BERLIN W 15

PAUL BOTTENWIESER

FRANKFURT A. M.

FRIEDBERGER ANLAGE 16

GEMÄLDE ALTER MEISTER

Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus

Berlin W 35

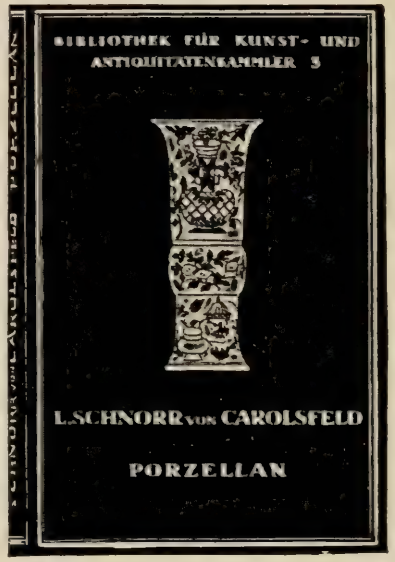
Potsdamer Straße 122a/b

übernimmt

Versteigerungen einzelner Werke
und ganzer Sammlungen der
bildenden Kunst und des
Kunstgewerbes

Verlagsbuchhandlung RICHARD CARL SCHMIDT & Co.
Berlin W 62, Lutherstraße 14

300 Seiten mit 143 Abbildungen und 2 Markentafeln



300 Seiten mit 143 Abbildungen und 2 Markentafeln

3. erweiterte Auflage
(Neudruck)

* *

Preis gebunden 45 Mark

* *

U. a. sind folgende Manufakturen behandelt:

Meißen — Wien — Berlin — Fürstenberg — Höchst Frankenthal — Ludwigsburg — Nymphenburg — Ansbach — Kelsterbach — Zweibrücken — Fulda — Kassel Volkstedt — Veilsdorf — Gotha — Wallendorf — Gera Limbach — Ilmenau — Sèvres usw.

Kunsthandlung

Ant. Creutzer

vorm. M. Lempertz G.m.b.H.

Aachen

Ankauf *** Verkauf

Antiquitäten / Gemälde

Kunstauktionen

Gegründet 1869

MAX SPIELMEYER

Spezialbuchhandlung für

Kunst · Kunstgeschichte · Kunstgewerbe · Architektur

GEGRÜNDET 1871 BERLIN SW 48 WILHELMSTR. 98

Beschreibendes und kritisches **Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts.** Zusammengestellt von Dr. C. Hofstedte de Groot. Band I bis VII. In künstlerischem Pergamentband

Handzeichnungen alter Meister der holländischen Malerschule. Sechs Halbledermappen mit Nachbildungen von 384 Zeichnungen in Lichtdruck

Rembrandt's sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen. Herausgegeben mit einer Einleitung von Hans W. Singer. In 3 Mappen

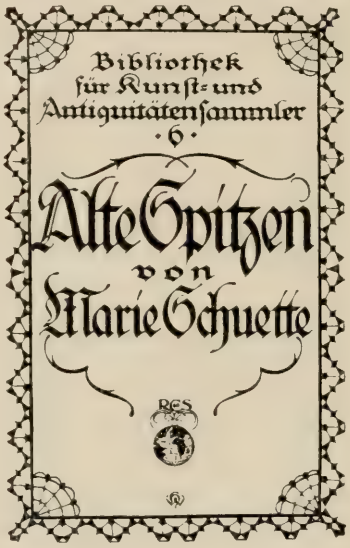
Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen. Von Wilhelm von Bode. 3. Auflage. 460 Seiten mit 515 Abbildungen. In Künstlereinband mit Pergamentrücken.

Auskünfte bereitwilligst · Prospekte postfrei

Verlagsbuchhandlung RICHARD CARL SCHMIDT & CO.
Berlin W 62, Lutherstraße 14

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler
BAND VI

280 Seiten mit 172 Abbildungen



280 Seiten mit 172 Abbildungen

Zweite durchgesehene Auflage

* *

Preis in Originaleinband 60 Mark

* *

Dieser reich illustrierte Band gibt eine umfassende Übersicht über die Geschichte und Technik der Spitzenkunst vom 16. Jahrhundert bis in die neueste Zeit. Die zahlreichen vorzüglichen Abbildungen lassen selbst die feinsten Details der Spitzenmuster genau erkennen, was bei früher erschienenen Publikationen über Spitzenkunst und Spitzentechnik vielfach nicht der Fall war.

I N H A L T :

I. Technik der Spitze: *Ursprung und Vorläufer der Spitze / Vorstufen zur Nadelspitze / Nadelspitze / Klöppelspitze.* ***II. Geschichte der Spitze:*** *Italien / Frankreich / Niederlande / Spanien / Deutschland / England.* ***Anhang:*** *Literatur / Glossarium / Register*

GEMÄLDE-RESTAURIERUNG

Heinrich Noll

akadem. Maler und Gemälderestaurator

Berlin-Schöneberg

Prinz-Georg-Straße 1

Fernsprecher: Stephan (3462)

Spezial-Atelier für künstlerische und sachgemäße Restaurierung von Öl- und Tempera-Gemälden, Aquarellen, Pastellen, Pergament- und Elfenbein-Miniaturen usw.

Erstklassige Ausführung selbst der schwierigsten Restaurierungsarbeiten nach langjährigen farbtechnischen und chemischen Erfahrungen unter jeder Garantie der absoluten Haltbarkeit und Erhaltung der noch intakten Originalteile. Nötige Ergänzungen unter genauester Einhaltung der alten Maltechnik.

Prima Referenzen — Besteht seit 1908

Ankauf :: Verkauf

von guten Gemälden aller Schulen, Handzeichnungen, Miniaturen, graphischen Kunstblättern des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, guten Antiquitäten aller Art, Autographen.

Vermittelung von Verkäufen

Buch- und Kunstantiquariat

Oskar Rauthe

Berlin-Friedenau, Handjerystraße 72

Ankauf — Verkauf

von alten Büchern (vor 1850), alten Kalendern (vor 1840), Autographen, Kupferstichen, Holzschnitten, Farbstichen, Manuskripten, Urkunden, Stammbüchern, alten Atlanten (vor 1800), alten pädagogischen und technischen Werken des 15. bis 18. Jahrhunderts

Angebote, möglichst mit Preisforderung, erbeten

Literarisch wertvolle Antiquariats-Verzeichnisse über: Kulturgeschichte, Kunst, deutsche und ausländische Literatur, Autographen, Kupferstiche, Holzschnitte, Lithographien, Porträts, Städteansichten, moderne signierte Graphik, Handzeichnungen werden alle zwei Monate herausgegeben und Interessenten auf Verlangen zugesandt

Buch- und Kunstantiquariat

Oskar Rauthe

Berlin-Friedenau, Handjerystraße 72

JAC. HECHT

BERLIN W 50

Tauentzienstraße 18 hpt. / Fernspr. Steinplatz 8245

Stammhaus HAMBURG / Elbe

Colonnaden 35 / Fernsprecher Vulkan 1211

Antiquitätenausstellung

*

Hervorragende

Gemälde

alter Meister

*

Kupferstiche

Porzellane

Gobelins

Möbel

Ankauf Verkauf

Neue Kunsthandlung Berlin W

Tauentzienstraße 6

Graphik erster Künstler

Sepp Frank, Kollwitz, Liebermann, Meid, Oppler,
Orlik, Thoma usw.

Buch- und Kunsthandlung

Heinrichs

Berlin W 66, Wilhelmstr. 46-47

Graphik · Gemälde

Wir übernehmen den An- und
Verkauf von alten und neuen
Gemälden

Telephon: Zentrum 3710

Felix Daum

Ankauf **Antiquitäten** Verkauf

Hamburg I
Alsterdamm 6
Anruf: Elbe 6928

Berlin W 57
Frobenstraße 1
Anruf: Lützow 6046

Gobelins
Porzellan
Bronzen
Gemälde
Möbel
Silber
Uhren usw.

Eigene Reparaturwerkstätten
Einrichtung von Wohnräumen

Antiquitäten-Zeitung

Ältestes und verbreitetstes Fachblatt

Bezugspreis: 24 Mark jährlich zuzüglich Porto

*

LEITARTIKEL von hervorragenden Fachleuten über kunst- und kulturgeschichtliche Fragen sowie über das ○ ○ ○ ○ ○ Sammelwesen. ○ ○ ○ ○ ○

AUSSPRACHEN von Händlern und Sammlern über wichtige Tagesfragen.

BERICHTE über Funde und Ausgrabungen, Museen und Sammlungen.

KLEINE MITTEILUNGEN über verschiedene Gebiete. PERSONALIEN, BÜCHERBESPRECHUNGEN, VERSTEIGERUNGSERGEBNISSE, bevorstehende VERSTEIGERUNGEN usw.

Inserate von größtem Erfolg

Probenummern versendet der

Verlag der Antiquitäten-Zeitung

Stuttgart, Werastraße 43

E. BIEBER

BERLIN

Leipziger Straße 124
Ecke Wilhelmstraße

GEMÄLDE
ALTER MEISTER

Deutsche
Niederländer
Italiener

XV. bis XVIII.
Jahrhundert

HEINRICH UEBERALL

Berlin SW 48 · Wilhelmstraße 98

Fernsprecher: Zentrum 6129

▽

ANTIQUITÄTEN UND GEMÄLDE
ALTER MEISTER

Ankauf zu angemessenen Preisen

Fritz Gross

Gute Antiquitäten und Gemälde alter Meister

Frankfurt a. M.

Hanauer Landstrasse 14

I. Stock

Ankauf / **Verkauf**

LUDWIG GLENK INH. EDGAR WORCH
& HEPPNER'S ERBEN
BERLIN W 8 / UNTER DEN LINDEN 31

ANTIQUITÄTEN ALLER ART

Bronzen
Gobelins / Möbel
Porzellane / Miniaturen
Altchinesische Kunst
Persien / Agypten

★

ANKAUF / VERKAUF

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Lutherstraße 14 BERLIN W 62 Lutherstraße 14

Führer für Sammler und Liebhaber von Gegenständen der Kleinkunst, von Antiquitäten sowie von Kuriositäten

von

Dr. Th. Graesse und F. Jaennicke

6. Auflage

bearbeitet von

Franz M. Feldhaus

270 Seiten mit über 2000 Marken

Preis dauerhaft gebunden 40 Mark

Neu! Soeben erschien: Neu!

Die wichtigsten Porzellanmarken

13 Tafeln auf Kunstdruckpapier mit Erklärungen von

O. Ritter

Steif kartoniert 5 Mark

Die Broschüre bringt auf 13 Tafeln mehrere Hundert Marken der bekanntesten Manufakturen

---

BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTENSAMMLER

Band 8

Alte Musikinstrumente

von

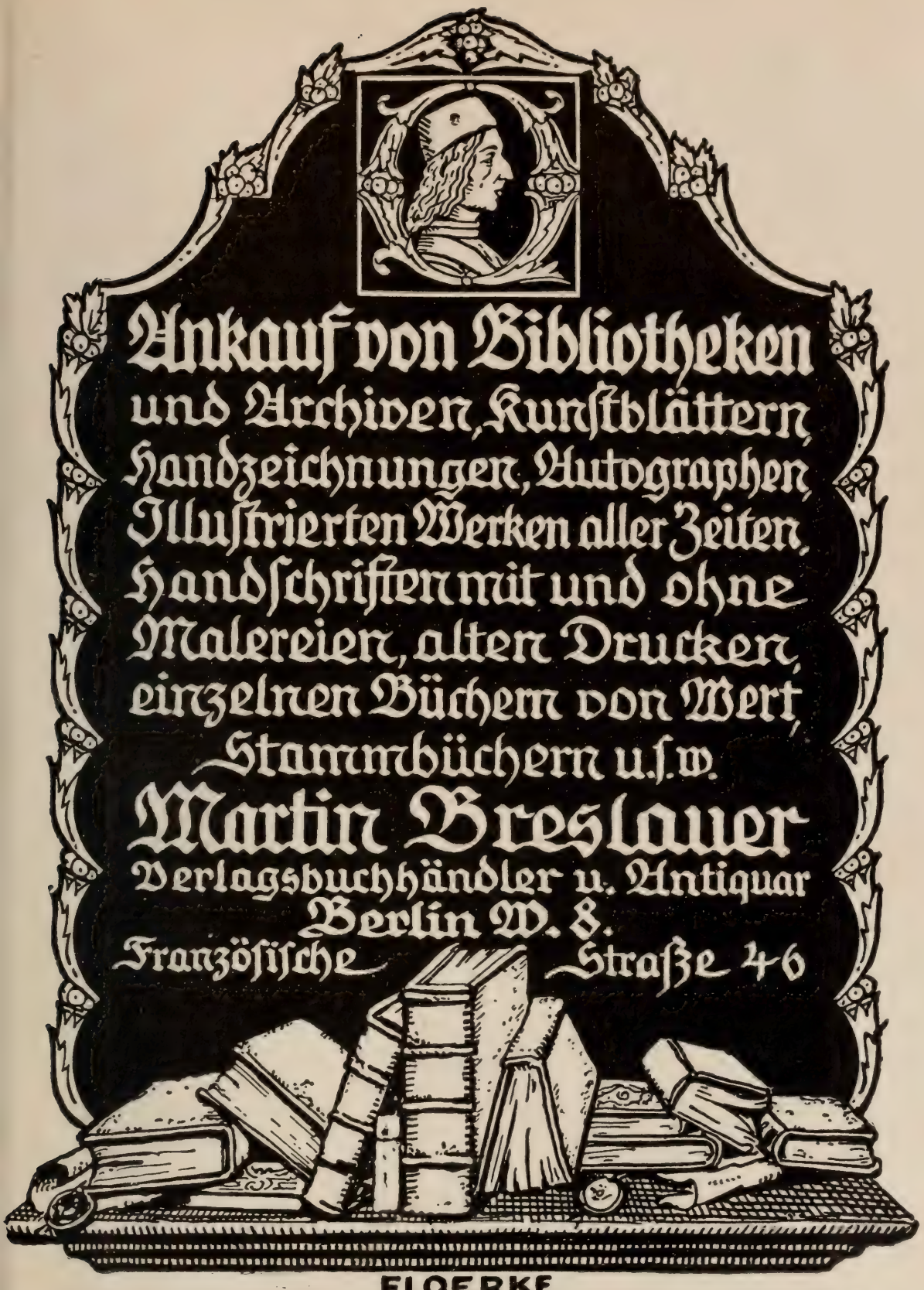
Hermann Ruth-Sommer

Zweite beträchtlich erweiterte Auflage

220 Seiten mit 142 Abbildungen und 5 Tafeln

Preis in Originaleinband 40 Mark

INHALT: Einleitung. I. Saiteninstrumente. II. Blasinstrumente. III. Membran-, Friktions- und Lärminstrumente. IV. Berühmte Darstellungen von Musikinstrumenten in der Malerei und im Kupferstich. Anhang.


Ankauf von Bibliotheken
und Archiven, Kunstblättern,
Handzeichnungen, Autographen,
Illustrierten Werken aller Zeiten,
Handschriften mit und ohne
Malereien, alten Drucken,
einzelnen Büchern von Wert,
Stammbüchern u.s.w.
Martin Breslauer
Verlagsbuchhändler u. Antiquar
Berlin W. 8.
Französische Straße 46

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Lutherstraße 14 · BERLIN W 62 · Lutherstraße 14

BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTENSAMMLER

Band 1 BERNHART, M., Medaillen und Plaketten. 2. Auflage . . . . . *40 Mark*
Band 2 KUEMMEL, O., Kunstgewerbe in Japan. 3. Auflage (in Vorbereitung) . . . . . *40 Mark*
Band 3 SCHNORR V. CAROLSFELD, L., Porzellan. 3. Auflage (Neudruck) . . . . . *45 Mark*
Band 4 HAENEL, E., Alte Waffen. 2. Auflage . . . *35 Mark*
Band 5 SCHMIDT, ROBERT, Möbel. 4. Auflage . . . *40 Mark*
Band 6 SCHUETTE, M., Alte Spitzen. 2. Auflage . . *60 Mark*
Band 7 v. BASSERMANN-JORDAN, E., Uhren. 2. Auflage . . . . . *35 Mark*
Band 8 RUTH-SOMMER, H., Alte Musikinstrumente. 2. Auflage . . . . . *40 Mark*
Band 9 DONATH, A., Psychologie des Kunstsammelns. 3. Auflage . . . . . *35 Mark*
Band 10 SCHULZE, P., Alte Stoffe. 2. Auflage . . . . *40 Mark*
Band 11 v. BERCHEM, E., Siegel . . . . . *35 Mark*
Band 12 SCHOTTMÜLLER, F., Bronzestatuetten und Geräte. 2. Auflage . . . . . *50 Mark*
Band 13 MARTIN, W., Alt-Holländische Bilder. 2. Auflage . . . . . *70 Mark*
Band 14 SCHOTTENLOHER, K., Das alte Buch. 2. Auflage . . . . . *60 Mark*
Band 15 MÜTZEL, H., Kostümkunde für Sammler. 2. Auflage . . . . . *60 Mark*
Band 16 BERLING, K., Altes Zinn. 2. Auflage . . . . *40 Mark*
Band 17 PELKA, O., Elfenbein . . . . . *50 Mark*
Band 18 PELKA, O., Bernstein . . . . . *35 Mark*
Band 19 ROPERS, H., Morgenländische Teppiche. 3. Auflage . . . . . *35 Mark*
Band 20 STOEHR, A., Deutsche Fayencen und deutsches Steingut . . . . . *80 Mark*
Band 21 SCHOTTENLOHER, K., Flugblatt und Zeitung . . . . . *100 Mark*

Weitere Bände sind in Vorbereitung

ND
641
M3
1921

Martin, Wilhelm
Alt-holländische Bilder
2. erw. und verb. Aufl.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 03 08 14 013 6